
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07912672 8


O KENNIS
BOEKERIJ
MR. DR.
H.E. TOT LAER
VEREDELT HARTE

MOLIÈRE MUSICIEN.



Paris. — Typ. de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.

MOLIÈRE MUSICIEN

NOTES SUR LES OEUVRES DE CET ILLUSTRE MAITRE,

ET SUR LES DRAMES DE CORNEILLE,

RACINE, QUINAULT, REGNARD, MONTLUC, MAILLY, HAUTEROCHE, SAINT-ÉVREMOND,

DU FRESNY, PALAPRAT, DANCOURT, LESAGE,

DESTOUCHES, J.-J. ROUSSEAU, BEAUMARCHAIS, ETC.;

OU SE MÊLENT DES CONSIDÉRATIONS

SUR

L'HARMONIE DE LA LANGUE FRANÇAISE,

PAR

CASTIL-BLAZE.

Ridendo, castigat aures.
SANTEUL, con variazione.

TOME PREMIER.

PARIS

CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9.

1852

PRÉLUDE.

Rameau ne put jamais faire comprendre une seule phrase de sa musique à Voltaire ; et pourtant ils écrivaient ensemble *le Temple de la Gloire* et *Samson*. La symphonie héroïque de Beethoven, les finales de *Don Juan*, le trio de *Guillaume Tell*, exécutés à ravir, ou bien un sac de clous avec adresse remué, secoué, tracassé, n'en doutez pas, seront pour nos poètes une seule et même chose. Comme les dilettantes de Ventadour, ils n'en feront pas moins de l'enthousiasme, quand on leur aura dit cent fois que c'est admirable, sublime, prodigieux. Les mots de *chant*, *accord*, *mélodie*, *harmonie*, *récit*, *récitatif*, *mélopée*, etc., seront jetés au hasard dans leurs épîtres et leurs dithyrambes. Frappant sans cesse à faux, ces vocables prouveront que nos rimeurs n'en connaissent pas la signification. Rassurons-nous ; des prosateurs académiciens nous expliqueront à leur guise ces expressions qui, pour eux, sont des termes de chimie : leur glose arrivera pour embrouiller l'affaire.

Molière a parlé de la musique de son temps en homme instruit ; ses comédies sont des monuments historiques

bien précieux de notre art musical. Lisez, si vous voulez rire, lisez les drôleries que ce brave Auger, de l'Académie française, a fait tomber sur les pages de l'auteur du *Sicilien*, du *Bourgeois gentilhomme*, etc. Les commentaires d'Auger et de ses rivaux sont imprimés sur beau papier, avec illustrations, images et vignettes assortissantes ; et Molière, toujours caustique et malin, les traîne à sa suite pour les livrer au ridicule, jusqu'au moment où l'Académie française croira que son honneur l'oblige à mettre un terme à ce scandale révoltant.

Després, Le Duchat, Ménage, Bret, Nicot, La Harpe, Aimé-Martin, Petitot, se sont montrés prudents; ils ont gardé le silence, leur glose sur les œuvres de Molière ne signale aucun des nombreux passages relatifs à la musique. Voltaire avait gardé la même réserve à l'égard de Corneille. Singuliers commentateurs qui prennent soin de nous expliquer ce que tout le monde sait, ou peut savoir, et se récusent toutes les fois que leur jugement serait indispensable. Cela ne vous rappelle-t-il pas la caricature des musiciens ganaches s'arrêtant à l'endroit difficile? Oh! que des notes de La Harpe sur le bémol et le bécarre du *Sicilien* eussent été curieuses! Après l'inimaginable commentaire qu'il nous a donné sur Gluck et sur Grétry, ce butor académicien, ce digne rival de Geoffroy, devait aborder et traiter Molière avec la même impudence. Il faut avoir la fureur, la rage d'expectorer un fleuve, un océan d'absurdités sur la musique, pour les colloquer dans un cours de littérature. Quelle nécessité? je vous le demande. N'est-ce pas tenir mal à propos de stupides propos? Le rhéteur éloquent, le critique judicieux, spirituel même, dont nous avons ap-

plaudi les analyses littéraires, devient tout à coup porc-épic, cormoran, buse, huître, crustacé, lorsqu'il s'aventure dans le domaine des musiciens.

Que diriez-vous d'une histoire romaine où l'on verrait que l'empereur *Gothon*, l'un des douze *Lézards*, avalait trente douzaines de Gaulois à son déjeuner avant d'être sorti du ventre de sa mère *Frédégonde? Tatone* et *Suécite*, écrivains célèbres, étant cités pour affirmer ce fait d'une étrange nouveauté. Le comte Orloff nous a dotés d'une *Histoire de la Musique en Italie*, écrite dans ce goût. Ces deux volumes, infiniment curieux, fabriqués par une société d'académiciens français, siégeant rue Bergère, à la table du gentilhomme russe ; ces deux volumes, publiés à Paris, chez Dufart, en 1822, ont été traduits en allemand, en italien, et réimprimés, toujours aux frais du noble comte Grégoire Wladimir, qui les a signés de son nom ! Quelle nécessité, quelle manie de faire ainsi publiquement ses preuves d'une imbécillité magistrale ? Quelle imprudence de signer sa condamnation, d'accaparer tant de turpitudes, quand on est réellement innocent, et pas du tout académicien !

— Malherbe prétendait se connaître en musique et en gants. Voyez un peu le beau rapport qu'il y a de l'une à l'autre ! dit Tallemant des Réaux. »

On réimprime tous les jours les auteurs qui brillent au premier rang sur notre scène ; on ne manque pas d'ajouter à ces éditions nouvelles, de longues notices, une infinité de remarques trop souvent inutiles, et quelquefois entachées d'erreurs plus ou moins grossières. Aucun annotateur encore ne nous a donné l'explication des passages, des vers, des mots qui se rapportent à la

musique. La comédie est la véritable image de la société, des mœurs, des usages, du costume d'un siècle déjà bien loin de nous. Ce que les auteurs comiques de ce temps disent sur la musique est parfaitement inintelligible pour les spectateurs comme pour les lecteurs d'aujourd'hui. Ces détails, qui passent inaperçus, que cinq ou six musiciens de notre temps pourraient comprendre, et que les autres interpréteront de travers, sont infiniment précieux pour l'histoire de l'art. Ils servent à prouver beaucoup de faits, que l'on serait réduit à présenter comme des conjectures.

Peu de temps après la mort d'Eschyle, vous le savez, les Athéniens firent peindre ce poète dans un tableau de la bataille de Marathon, et cette image fut solennellement placée dans le temple de Bacchus. Un des plus grands orateurs d'Athènes, Lycurgue, parvint dans la suite à lui faire élever une statue d'airain, ainsi qu'à ses deux illustres rivaux Euripide et Sophocle ; il fit même établir un scribe public, dont l'office était de lire de temps en temps leurs ouvrages aux acteurs, soit pour conserver la pureté du texte, soit pour en expliquer le sens et l'esprit (1).

Je serai ce scribe à mon tour, le nom est heureux, il me portera bonheur. Croyez que les *Notes d'un Musicien* ne seront pas tout à fait dépourvues d'un certain intérêt littéraire.

---

(1) La république florentine fonda, pour l'interprétation du Dante, une chaire que Boccace remplit le premier. Il ouvrit son cours, le 23 octobre 1373, dans l'église de Saint-Étienne. Les chaires dantesques, multipliées ensuite par toute l'Italie pendant plus de quatre siècles, ont cessé de nos jours ; l'influence autrichienne les a fait supprimer.

LA COMÉDIE DES PROVERBES.

ADRIEN DE MONTLUC, COMTE DE CRAMAIL, 1616.

ACTE I, SCÈNE 3.

FLORINDE.

Pour la mine, il l'a telle quelle, et surtout il est délicat et blond comme un pruneau relavé, et la bourse, il ne l'a pas trop bien ferrée : de ce coté-là il est sec comme rebec, et plus plat qu'une punaise.

ALAIGRE, *parlant aux violons.*

Soufflez, ménétriers, l'épousée vient.

Du proverbe *sec comme rebec,* nous avons fait *sec comme un violon.*

Alaigre s'adresse à des violonistes, et pourtant il leur dit : *Soufflez, ménétriers !* Les musiciens de ce genre gouvernent un archet et ne soufflent pas du tout, j'en conviens; mais dans cette *Comédie des Proverbes,* où le dialogue n'est composé que de sentences populaires, Montluc a mieux aimé se servir d'une expression peu juste, plutôt que de recourir à d'autres mots, tels que *sonnez, jouez, raclez,* tout à fait convenables, mais dont l'exhibition aurait dérangé l'économie d'une phrase dès longtemps adoptée et consacrée. D'ailleurs une flûte soutenue par un tambour avait composé jusqu'alors nos orchestres dramatiques.

Lorsqu'un hableur se vantait, on s'empressait d'interrompre sa harangue, de lui clore le bec, avec ces mots significatifs : *Soufflez, ménétriers, l'épousée vient* ou *passe.* Montluc a voulu reproduire fidèlement ce proverbe.

Pour inviter les musiciens, flûtistes ou violonistes, à varier un peu leur répertoire, à jouer d'autres airs, on leur disait : *Cornez d'autres, ménétriers ;* ces virtuoses n'étaient cependant armés d'aucune trompe ou buccine.

Ce que dit Alaigre aux ménétriers, est la plus ancienne preuve de l'établissement à poste fixe, de l'orchestre au théâtre pour y jouer des symphonies pendant les entr'actes, et lorsqu'il s'agit d'annoncer l'entrée de certains personnages importants.

Les dessus de violon, soutenus par des hautes-contre, tailles, quintes de violon, et des basses de viole, composaient seuls l'orchestre d'un théâtre.

En 1616, à l'époque où Montluc donna sa *Comédie des Proverbes*, les musiciens faisant sonner le violon et ses dérivés de taille différente, étaient placés, en deux bandes, *sur les ailes du théâtre.*

Pour bien caser, asseoir mes symphonistes, il faut que je remonte aux *Mystères de la Passion.*

Lorsque ces drames étaient offerts au public sur un théâtre immense, à six étages, à compartiments, on distribuait les personnages dans les étages et les compartiments où leurs fonctions les appelaient. On plaçait à droite, à gauche de l'avant-scène, des banquettes destinées aux acteurs qui s'y reposaient, en attendant de commencer ou de continuer leurs rôles. Au lieu de rester au vestiaire ou de rentrer au foyer, cinquante ou soixante des virtuoses principaux étaient rangés en bataille devant le public, et ne quittaient ce poste d'observation qu'au moment où leur réplique les invitait à figurer dans le compartiment que d'autres venaient d'abandonner. Jésus, Pierre, Jean, la Vierge sainte, voyaient, entendaient Judas ourdir et suivre ses projets criminels ; Madeleine assistait aux révélations les plus drôlatiques de ses fredaines, sans en avoir le moindre souci ; le public ne s'en inquiétait pas davantage.

La vérité dramatique eût exigé que tous ces acteurs, oisifs pour le moment, eussent été relégués derrière le théâtre avec les musiciens, que l'on y plaçait alors, quand leur service ne les appelait point autre part ; mais le public ne l'aurait pas souffert. Ce bataillon de personnages armés de toutes pièces, harnachés de pied en cap, était à ses yeux un

spectacle dans un spectacle; nulle raison, nul prétexte ne pouvait l'engager à s'en dessaisir.

L'orgue portatif, que l'on voiturait afin de le placer aux divers endroits où l'on devait concerter, n'excluait pas un orchestre également colloqué dans le paradis pour accompagner les chœurs séraphiques. Ainsi, lorsque Dieu le père annonce à la cour céleste que le Messie va naître, cette cour en témoigne son allégresse par des cantiques. — Adonques chantent, et puis des joueurs d'instrumens derrière les anges répètent, tandis, des anges qui tiennent les instrumens font manière de jouer. » *Mystère de l'Incarnation et Nativité.*

Le roi David avait déjà paru dans la première scène de ce drame. Il prophétisait la venue du Christ, et l'acteur devait chanter une partie de son rôle en s'accompagnant de la harpe. Lorsqu'on ne pouvait rencontrer un virtuose qui sût chanter et jouer de cet instrument, on supprimait le chant. L'indication suivante nous l'apprend : — Adonc harpe s'il est harpeur, ou sinon laisse cette derraine clause depuis ce lieu-là. »

Lorsque les acteurs étaient amenés assez près de l'assistance pour qu'elle pût juger de la réalité de leur jeu musical, ils étaient obligés d'exécuter eux-mêmes, sur la scène, les morceaux de chant et de symphonie qui faisaient partie de leur rôle. Cette exigence de la part du public vint encore troubler le succès de M[lle] Lecouvreur dans *les Folies amoureuses*, et ne cessa qu'en 1774, à la première représentation de l'*Orphée* de Gluck.

Le paradis, très-souvent appelé *volerie*, parce que les anges y battaient de l'aile au milieu de nuages peints; ce paradis, occupant le sixième des étages superposés, céda son nom à l'amphithéâtre construit dans la partie la plus élevée de nos salles de spectacle. Le paradis a changé de coté; le public y tient aujourd'hui la place des anges et des saints.

Le théâtre, la scène, était jadis nommée *le parc*, *le parquet*, d'où les Italiens ont conservé le mot de *palco*, *palco scenico*.

— Je te jure qu'en ma *barrette*, j'ay aultrefoys cogneu cer-

taine energie encores plus anomale..... A la Passion qu'on jouoit à Saint Maixant, entrant ung jour dedans le parquet, je veids par la vertus et occulte propriété d'icelle, soubdainement tous, tant joueurs que spectateurs, entrer en tentation si terrificque, qu'il n'y eust ange, homme, diable ne diablesse qui ne voulust *danser*. Le portecole (porterole, souffleur) abandonna sa copie; celluy qui jouoit sainct Michel descendit par la volerie : les diables sortirent d'enfer, et y emportoyent toutes ces paovres femmelettes : mesme Lucifer se deschaisna. Somme, voyant le desarroy, je deparquay du lieu; a l'exemple de Caton le censorin, lequel voyant par sa presence les festes floralies en desordre, desista estre spectateur. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre III, chapitre 27.

— Villon, voyant advenu ce qu'il avoyt pourpensé, dist a ses diables : — Vous jouerez bien, messieurs les diables, vous jouerez bien, je vous affie. O que vous jouerez bien ! Je despite la diablerie de Saulmur, de Doué, de Monmorillon, de Langes, de Sainct Espain, d'Angiers; voyre, par dieu, de Poictiers, avecques leur parlouere (1), en cas qu'ils puissent estre a vous paragonez. O que vous jouerez bien! » Ainsi dist Basché, prevoy je, mes bons amys, que vous doresnavant jouerez bien ceste tragicque farce, veu qu'a la monstre et essay, par vous a esté chicquanous tant disertement daulbé, tappé et chatouillé. » Livre IV, chapitre 13.

Le nombre des personnages, six, huit ou neuf cents, pour la représentation des mystères (2); ce nombre, beaucoup

(1) Les Arènes où se donnaient ces spectacles : LE DUCHAT.

(2) J'ai vu représenter *l'Adoration des Rois* à Monteux, avec un grand appareil de décors, de costumes, de chœurs et de symphonie, le 4 mai 1808. Cinq cents acteurs ou comparses y figuraient sur le théâtre immense que l'on avait élevé contre le rempart de ce village, en dehors, près de la grande route d'Avignon à Carpentras. Commencée à huit heures du matin, la représentation n'était pas terminée à cinq heures du soir. Les rôles de la Sainte Vierge, de la reine de Judée et de leurs suivantes, étaient remplis par des femmes : heureuse et seule inno-

moins considérable dans les sotties et moralités, qui succédèrent aux mystères, fut encore restreint pour la mise en scène des tragédies. La civilisation progressive du théâtre amena de salutaires réformes, et si le public permit aux acteurs, alors en petit nombre, de se retirer au foyer, quand ils n'auraient plus rien à dire, à faire, c'est qu'on lui permit en revanche d'aller occuper les places que ces acteurs abandonnaient. Voilà donc les spectateurs logés à leur tour sur les banquettes d'avant-scène. Lorsqu'il fallut placer des violonistes, on les mit aux deux extrémités de ces banquettes, près des murs, en deux chœurs, séparés par une file de gentilshommes, de raffinés, que leurs habitudes bachiques rendaient bruyants et remuants. L'ensemble de ces deux groupes sonnants, faisant chacun bande à part, était impossible. On exila ce double charivari dans deux loges d'avant-scène. Bien que les deux escouades fussent alors placées vis-à-vis l'une de l'autre, leur exécution devait être souvent troublée par cet éloignement et par le bruit intermédiaire du public rangé sous la rampe. Aussi voyons-nous les symphonistes quitter bientôt leurs guérites incommodes, pour aller se placer dans une enceinte qu'on leur avait ménagée aux secondes loges de face (1). Ils s'y réunirent enfin, et manœuvrèrent pendant une trentaine d'années en ce poste éminent.

En attendant qu'ils en descendent, je vous donnerai quelques détails sur la représentation du *Grand Ballet du Soleil*, dansé par le jeune roi Louis XIII, sur le théâtre du Petit-Bourbon, en 1621. La citation est longue, mais d'un intérêt piquant. Elle vient à l'appui de ce que j'ai dit à l'égard

---

vation que l'on se fût permise en cette circonstance; les us et coutumes traditionnels avaient été fidèlement suivis pour tout le reste. La même pièce reparut à Pernes en 1825. Les journaux allemands nous ont parlé des douze représentations des *Mystères de la Passion* données à Ober-Ammergau (Bavière) pendant l'été de 1850.

(1) L'orchestre du Cirque des Chapms-Élysées est aujourd'hui placé de cette manière.

des musiciens placés sur le théâtre. Vous verrez aussi quels désordres troublaient ces divertissements royaux. Je prends le récit du contemporain au moment où les pages, avec leur insolence ordinaire, viennent de mettre à la porte un avocat et sa femme, qui desiraient prendre part aux plaisirs de la cour.

—Comment est-ce que l'on eût permis à ce pauvre jurisconsulte de se montrer au ballet du roi avec sa soutane, sans lui faire mille indignités, vu que tous ceux que les pages rencontraient habillés en hommes de ville, étaient assaillis de persécutions. Je sais bien même un seigneur assez qualifié qui, vêtu de deuil, et n'étant pas reconnu pour ce qu'il était, fut pris pour un bourgeois, et fut très malmené auparavant que ses gens le délivrassent. Pour moi, je me fourrai subtilement parmi les autres, et fis tant que je m'approchai de Géropole (1); auquel ayant montré que je portais des vers pour le ballet, il me laissa entrer sans difficulté. Ainsi plusieurs autres entraient, étant de la connaissance des baladins. Les uns portant un masque à la main, les autres un bonnet à l'antique, et les autres quelques robes de gaze. Il ne leur était point fâcheux de faire l'office de valet, pourvu qu'on leur ouvrît librement.

» Quand je fus entré avec toute cette bande, ce ne fut pas encore la fin de mes peines, il me fallut passer tant de portes, et traverser tant de chambres que je croyais n'en venir jamais à bout. Je rencontrais de la difficulté partout, et mon passeport m'était bien nécessaire. Outre cela, la presse était si grande qu'elle me défendait l'entrée autant que les archers. Enfin je me trouvai dans cette longue galerie de Bourbon (2), qui jette sur la rivière, où il se fallut arrêter.

---

(1) Nom supposé que l'auteur donne au capitaine des gardes.

(2) Après la défection du connétable de Bourbon, en 1527, l'hôtel de ce prince fut en partie démoli. On en conserva la chapelle et l'immense galerie, qui servit aux spectacles de la cour à l'occasion du mariage de Louis XIII, pour les ballets de Louis XIV et les opéras italiens, désignés d'abord sous le nom de *ballets*. Cette galerie, dite *salle du Petit-Bourbon*,

» Il y avait là force courtisans qui desiraient savoir ce que je portais, et comme ils voyaient des papiers bien pliés en long, ainsi que pourrait être du linge, il y en avait d'ignorants au point qu'ils me venaient demander : — Le roi va-t-il souper? Sont-ce là des serviettes que tu portes? » Je leur répondis que c'étaient des vers pour le ballet. Lors un, qui faisait l'entendu, s'en vint dire : — Ce sont des placards ; » et à toutes les fois que je passais et repassais pour chercher quelque place à me mettre, il y avait un autre qui disait niaisement, et pensant dire un bon mot : — Ce sont des papiers, voilà des papiers. » Ces paroles étaient accompagnées d'un mépris qui me fit connaître que, quelque chose de bien fait que pussent voir les brutaux, ils prenaient tout pour des rogatons, et que les sciences leur étaient si fort en horreur qu'ils avaient mal au cœur lorsqu'ils voyaient seulement un papier, et en tiraient le sujet de leurs moqueries. Mais, quoi que ce soit, mes papiers me servirent bien en ce que n'y ayant là que les quatre murailles, je m'assis dessus, et je voyais beaucoup de seigneurs debout qui, enfin, ne sachant plus quelle contenance tenir, étaient contraints de s'asseoir sur leur cu, comme les singes.

» J'étais là depuis quelque temps, lorsqu'on ouvrit une porte par où l'on allait dans la salle de Bourbon. La foule était si grande pour y entrer que je m'imaginais que l'on nous eût mis tous en un pressoir pour en tirer la quinte essence. Toutefois nous parvînmes enfin tous entiers jusqu'à la salle du ballet, où je trouvai toutes les places prises, si bien que je ne savais de quel coté me tourner. Je nuisais à tout le monde : personne ne voulait de moi. L'un me poussait, ainsi faisait l'autre ; tellement que je croyais que mon

---

où Molière et sa compagnie donnaient des représentations, en alternant avec les Italiens, fut détruite en 1666, quand on voulut ouvrir une place devant la colonnade du Louvre. Le Petit-Bourbon touchait à la rivière. Les États-généraux furent tenus dans cette galerie en 1614, et c'est alors que l'on en construisit la voûte. *Le Magasin pittoresque* donne l'image de la salle et des États-généraux, page 317 de l'année 1840.

corps fût devenu ballon, puisque on s'en jouait de cette manière. Un archer de ma connaissance me tira de peine; et, m'ayant fait mettre sur l'échafaud des violons, en attendant le ballet, me dit qu'il faudrait bien que l'on me fît place lorsqu'il serait commencé.

» Quand j'y fus, je ne cherchai point d'autre siége que mes papiers, compagnons fidèles, et comme je m'étais planté là, les violons arrivèrent. Ils tenaient chacun leur tablature, et, n'ayant point de pupitres, ils crurent que j'étais là pour leur en servir. L'un ôtait une épingle de sa fraise, l'autre de sa manchette, et puis ils s'en vinrent tous attacher leurs papiers à mon manteau. J'en avais sur le dos, sur les bras, ils en piquèrent même au cordon de mon chapeau. Cela n'eût été rien encore si un, plus impudent que les autres, ne fût venu m'en mettre aussi par devant. Je lui dis que je ne le souffrirais pas, que cela m'incommoderait; mais il m'adoucit, me représentant qu'en ce lieu-là il se fallait aider les uns les autres. J'avais si peur que l'on ne me chassât ou qu'on ne me battît, que je fus patient jusqu'au point de lui dire qu'il m'attachât sa tablature où il voudrait. Il me la vint mettre à la bouche pour l'y pendre, et je serrai fort bien les dents afin de retenir ce que l'on me donnait, comme un barbet qui sert et qui rapporte ce qu'on lui jette.

» Les violons s'accordaient à l'entour de moi, quand Géropole, m'apercevant, se souvint que j'étais un des poètes du ballet, et m'appela pour aller distribuer mes vers, de même que les autres. — Eh! monsieur, lui dis-je, comment voulez-vous que j'aille à vous? Voyez comme je suis fait; me voilà bardé, flanqué de musique. » A peine avais-je ouvert la bouche, que le papier était tombé; ce qui fit bien rire Géropole; et pour avoir plus de plaisir, il me repartit : — Ne laissez pas de venir, dépêchez-vous, la reine vous demande : elle veut voir les vers que vous avez faits pour elle. » Dès que j'eus ouï cela, je fus si pressé de partir, que sans songer que j'avais plus d'affiches à l'entour de moi que le coin d'une rue, et sans prendre le soin de les détacher, je com-

mençai de descendre légèrement de l'échafaud. Alors vous eussiez vu tous les violons tâcher d'atteindre à moi, l'un avec la main, l'autre avec le bout du manche de sa basse, et la plupart avec leur archet, afin de ravoir leur musique. Pour vous représenter leurs diverses postures, figurez-vous ces preneurs de lune qui sont en l'almanach de l'année dernière, où les uns tâchent de l'attraper avec des échelles qui s'allongent et s'accourcissent comme on veut, et les autres avec des crochets, des tenailles et des pincettes. Les disciples de Bocan reprirent donc toute leur tablature à moitié déchirée, et sus l'auspice de Géropole, je m'en allai offrir mes vers à la reine, et puis j'en jetai parmi la salle. Je crois que ceux qui étaient payés pour en faire me virent d'un très mauvais œil, mais ils ne pouvaient pas craindre qu'on leur ôtât leur pension pour me la bailler. Je n'étais pas assez bien vêtu pour faire croire qu'il y eût quelque bonne partie en moi.

» Je ne m'amuserai point à vous décrire les entrées du ballet. Je vous dirai seulement que je vis là une image des merveilles que j'avais pris tant de plaisir à lire dans les romans. Je vis marcher des rochers; je vis le ciel, le soleil (1), et tous les astres paraître dans une salle, et des chariots aller par l'air ; j'ouïs des musiques aussi douces que celles des Champs-Élysées. En effet, je croyais qu'Urgande la Déconnue eut ramené ses enchantements au monde. » CHARLES SOREL (sous le nom de Nicolas de Moulinet, sieur Du Parc, gentilhomme lorrain), *la Vraie Histoire comique de Francion;* Paris, P. Billaine, 1633, in-8.

L'histoire va confirmer tout ce que nous a dit le roman.

— Nous vîmes jeudi au soir le ballet (2) attendu si longtemps, duquel la vue ne répondit pas à la dépense qui en

(1) Et M. Meyerbeer qui croyait avoir inventé le soleil ! s'il n'a pas inventé ce roi des astres, il l'a placé du moins d'une manière bien désastreuse ou bien adroite, pour éclipser, éborgner son hymne du *Prophète*. Demandez au paladin Roger ce qu'il pense de ce réverbère importun.

(2) *Les Hypocondriaques.*

avait été faite, que l'on estime à plus de dix mille écus. M. de Valves le vit à l'Arsenal (1). Je me remets à lui de vous en faire le récit particulier. Je ne vous en dirai autre chose sinon que ce fut un désordre le plus grand du monde, de quoi toutefois les balletants ont occasion de remercier Dieu; car toute l'invention n'en valant guère d'argent, la faute du mal est rejetée sur le peu de place qu'il y avait pour le danser. M. de Plainville, capitaine des gardes, ne voulant désobliger personne, laissa entrer tout ce qui se présenta, et se trouva l'enceinte des barrières si pleine, qu'un homme seul eût eu de la peine à y passer.

« La reine, à son arrivée, voyant cette multitude, se mit en la plus grande colère où je la vis jamais, et s'en retourna, résolue qu'il ne serait point dansé : là dessus on fit retirer et coucher le roi. Toutefois pource qu'à quelqu'un il fut dit à l'oreille que cette retraite n'était que pour faire sortir le monde, et que, s'il se trouvait place, on le danserait, peu de gens prirent l'alarme, et fallut qu'à la fin les archers dissent tout haut que tout le monde sortît et que le roi était au lit. Cela ayant fait faire quelque place, mais bien éloigné de ce qu'il eût fallu pour tant de danseurs et de machines, la reine revint et le roi aussi qui était déjà couché, et alors le ballet fut donné tellement quellement, et non comme il est décrit dans le dessin qui s'en est imprimé. Les escuriaux (écureuils) ne dansèrent point au Louvre; bien en parut-il trois ou quatre, mais ils disparurent tous aussitôt : le roi devait les voir ce soir. MALHERBE, *lettre* 136, *à M. de Peiresc*, 27 janvier 1614.

—Les Saxons s'entendent parfaitement à donner des fêtes; les Français en imaginent de charmantes, qu'ils exécutent à faire pitié. La raison de cela, c'est qu'il n'y a point d'ordre chez nous. Je me souviens de celles que l'on donna pour le mariage de Madame première, en 1739, à Versailles. Les apprêts en étaient superbes, ils répondaient parfaitement à la grandeur

(1) Aux répétitions.

du monarque puissant qui les ordonnait, et promettaient ce que l'on peut imaginer de plus pompeux et de plus éclatant. Cependant chacun sait quelle en fut l'exécution.

» Le fameux bal du salon d'Hercule fut gaté, déshonoré par les brusques incartades qu'essuyèrent les dames que la curiosité y avait attirées de Paris. Voici le fait pour ceux qui l'ignorent.

» Feu M. le duc de la Trémouille, seigneur aussi recommandable par les charmes de la figure que par les qualités de l'esprit et du cœur, premier gentilhomme de la chambre, était chargé de la distribution des places. Il était trop poli, trop galant, pour désobliger un sexe dont il avait toujours été l'idole. Dès qu'une jolie femme se présentait, elle était sûre d'être placée. Il s'en présenta malheureusement un si grand nombre, que les gradins se trouvèrent à peu près remplis quand la cour arriva. Je laisse à penser de quelle indignation furent alors pénétrées les duchesses, les marquises, les comtesses et toutes ces femmes qui ont le privilége de balayer les appartements du Louvre et des Tuileries avec des queues de comètes. Quel crève-cœur pour des personnes d'un si haut parage, de voir leurs places occupées par de petites bourgeoises, qui peut-être n'auraient pas moins contribué qu'elles à l'embellissement de la fête ! Il n'y avait nulle apparence que ces grandes dames eussent la patience de rester plantées sur leurs patins, tandis que cette colonie de plébéiennes, assises bien à leur aise, les nargueraient et s'applaudiraient de leur triomphe en faisant l'agréable exercice de l'éventail. Aussi n'eurent-elles pas cet avantage.

» Il fut arrêté sur-le-champ qu'elles videraient le terrain, et s'en retourneraient à Paris comme elles en étaient venues. Mais comment faire pour les déloger? Elles se trouvèrent toutes alors du régiment de Champagne : nulle ne voulut obéir. On prétend même qu'il y en eut une assez résolue pour blesser les oreilles dévotes du maréchal de Noailles, par un énergique *Va te faire sucre.* Ce qu'il y a de vrai, c'est que toutes étant sourdes aux prières, aux très humbles re-

montrances, aux menaces mêmes, on fut obligé de faire venir un détachement des gardes du corps. Il faut rendre justice à ces messieurs; quoique dévoués entièrement au service du roi, ce ne fut pas sans beaucoup de répugnance qu'ils exécutèrent ses ordres : mais la loi du devoir les forçant d'étouffer les nobles sentiments de générosité, de pitié, dont ils se sentaient émus, ils balayèrent le salon dans une minute. Mme de la Martellière fut seule respectée : il était bien juste que l'image vivante de la mère des amours obtînt ce privilége.

» Cette retraite, cette chasse eut lieu avec tant de rumeur, de confusion, de désordre, qu'elle ressemblait parfaitement à l'enlèvement des Sabines : avec cette différence pourtant que la violence faite à celles-ci avait un motif plus flatteur pour leur amour-propre : il est plus honorable de se voir enlevées que chassées. Finalement, les infortunées Parisiennes perdirent leur étalage; et les pompons de la Duchapt (1), et les bijoux d'emprunt ne servirent qu'à rendre leur honte plus éclatante.

» Les réjouissances du mariage de M. le Dauphin n'eurent pas un meilleur succès. Le roi et plusieurs personnes de sa suite faillirent être étouffés au bal de l'Hôtel-de-Ville. Ce qu'il y a de singulier dans toutes ces pompeuses assemblées, c'est que les maîtres ont plus de peine à s'y introduire que leurs valets. » De Monbron, *le Cosmopolite*, Londres, 1761, page 126.

Catherine de Médicis avait introduit les ballets à Paris. Quoiqu'elle se plût beaucoup à la représentation des tragédies, cette reine superstitieuse se priva de ce spectacle depuis les malheurs arrivés après la mise en scène de la *Sophonisbe* de Saint-Gelais, qui parut en 1559, à Blois, aux noces de MM. de Cypierre et d'Elbœuf. Arlequin et Colombine, Pantalon et Rosaura, bouffons qu'elle fit venir d'Italie, eurent seuls le privilége de se montrer devant la cour. Ce fut

---

(1) Célèbre marchande de modes, vis-à-vis du cul-de-sac de l'Opéra.

une des raisons qui retardèrent les progrès du théâtre en France.

Circé, tragédie ornée de musique et de danses, est de Théodore Agrippa d'Aubigné. Catherine de Médicis ne voulut pas la faire représenter à cause de l'énorme dépense que sa mise en scène exigeait. *Circé* parut enfin, sous le titre de *Ballet comique de la Royne*, en 1581, aux noces du duc de Joyeuse, et les frais de son exhibition, que le roi paya, s'élevèrent à douze cent mille écus, 3,600,000 livres.

Le Grand Ballet du Soleil, où figurait Louis XIII, était une imitation des ballets que Beaujoyeux composait pour Catherine de Médicis. Les comédiens français ne traitaient pas leur public avec autant de magnificence, bien s'en faut. Juste à la même époque, 1621, ils lui donnèrent *Sylvie*, pastorale de Mayret; et plus tard, en 1629, la *Sophonisbe* du même auteur, qui furent accueillies avec des transports d'enthousiasme et de ravissement. *Sophonisbe* est la première tragédie française où l'auteur ait observé l'unité des vingt-quatre heures.

En son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault nous dit que — *Sylvie* et *Sophonisbe* furent l'occasion de plusieurs autres innovations au spectacle. Des personnes agées m'ont affirmé qu'elles avaient vu le théâtre de la Comédie de Paris de la même structure, avec les mêmes décorations que celui des danseurs de corde de la foire Saint-Germain et des charlatans du Pont-Neuf; que la comédie se jouait en plein air, en plein jour, et que le bouffon de la troupe se promenait par la ville avec un tambour pour avertir qu'on allait commencer. Les pièces qui nous restent de ce temps sont de la même beauté que le lieu où l'on en faisait la représentation. On les joua plus tard à la chandelle, et le théâtre fut orné de tapisseries qui donnaient des entrées et des issues aux acteurs par l'endroit où elles se joignaient l'une à l'autre. Ces entrées et ces sorties étaient fort incommodes, et mettaient souvent en désordre les coiffures des comédiens; parce que, ne s'ouvrant que fort peu par en

haut, elles retombaient rudement sur eux quands ils entraient ou sortaient.

» Toute la lumière consistait d'abord en quelques chandelles dans des plaques de fer blanc attachées aux tapisseries; mais comme elles n'éclairaient les acteurs que par derrière, et un peu par les cotés, ce qui les rendait presque tous noirs, on s'avisa de faire des chandeliers avec des lattes mises en croix, portant chacun quatre chandelles, pour mettre au devant du théâtre. Ces chandeliers, suspendus grossièrement avec des cordes et des poulies apparentes, se haussaient et se baissaient sans artifice, et par main d'homme, pour les allumer et les moucher.

» La symphonie était d'une flûte et d'un tambour, ou de deux méchants violons. On jouait alors les pièces de Garnier et de Hardy, qui, la plupart, ne sont autre chose que les pièces de Sophocle et d'Euripide, imitées ou traduites. Cela valait mieux que les pièces qu'on avait quittées, mais n'était pourtant guère bon et ennuyait beaucoup. Nos pères, à qui l'on faisait entendre que les tragédies qu'on leur donnait étaient les plus beaux ouvrages de l'antiquité, les écoutaient avec patience, et croyaient même être obligés de s'y divertir, parce qu'il leur aurait été honteux de n'être pas touchés de ce qui avait fait les délices de toute la Grèce et mérité l'admiration de tous les siècles. On jouait ensuite une farce un peu grasse qui les faisait rire de tout leur cœur, et les dédommageait de l'ennui de la tragédie.

» Dans ce temps parut la *Sylvie* de Mayret. Ce n'est pas une pièce fort excellente, et son auteur l'appelait ordinairement *les péchés de sa jeunesse*; cependant, parce qu'elle ressemblait un peu à celles qui sont venues depuis, ce fut une joie, une admiration, une espèce d'émotion si grande dans tout Paris que l'on n'y parlait d'autre chose. C'était un nouveau ciel, une terre nouvelle. Tout le monde la savait par cœur, surtout le dialogue d'un berger et d'une bergère, qui fut imprimé à part, et que l'on faisait apprendre aux enfants, dans toutes les maisons où il y avait un jeune garçon et une

jeune fille, pour le leur faire réciter au bout de la table après le repas. Cette pièce fut suivie de la *Sophonisbe* du même auteur, beaucoup meilleure que la *Sylvie*, et même si bonne qu'elle n'a pu être obscurcie par la *Sophonisbe* du grand Corneille.

» La scène s'embellissait à proportion, on en fit les décorations d'une peinture supportable, et l'on y mit des chandeliers de cristal pour l'éclairer. »

Voilà pourtant l'état où se trouvait la Comédie-Française en 1629 ! Sept ans encore, et *le Cid* allait être représenté.

Quelques mois avant l'explosion de cette bombe dramatique, de cet éclair fulgurant, qui dissipa les sombres nuages dont la scène française était encore oppressée, obscurcie, Pierre Corneille avait produit *l'Illusion comique*, facétie d'un grand poète, drame étincelant de beaux vers, que Fontenelle et Voltaire ont très-mal jugé. Non, l'auteur de *Médée* ne dormait pas, quand il a si vigoureusement tracé le rôle du Matamore, que tant d'autres avaient seulement ébauché. Ce caractère adopté, qui plaisait au public de l'époque, ce capitan, dont les extravagances.... Tout beau, ma passion, où voulez-vous m'entraîner? Il ne s'agit point d'exprimer vos sympathies pour la *comique Illusion*, mais tout simplement d'y puiser un fait curieux, assortissant aux tapisseries de la *Sylvie*, aux mèches flambantes de la *Sophonisbe.* Descendez à l'instant de l'empyrée, où vous iriez braver le soleil, et revenez à vos chandelles. Montrez-nous les comédiens assis devant une table, avec leur portier, comptant l'argent de la recette du soir, et prenant chacun sa part : moyen expéditif qui rend les fonctions de caissier inutiles.

PRIDAMANT.

Que vois je! chez les morts on compte de l'argent?

ALCANDRE.

Voyez si pas un d'eux s'y montre négligent.....
Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique,
Leur poëme récité, partagent leur pratique.

L'un tue et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié ;
Mais la scène préside à leur inimitié.
Leurs vers sont leurs combats, leur mort suit leurs paroles;
Et sans prendre intérêt à pas un de leurs rôles,
Le traître et le trahi, le mort et le vivant,
Se trouvent à la fin amis comme devant.

Cette simplicité primitive n'empêchait pas le public de goûter les charmes d'une œuvre dramatique, d'applaudir aux progrès de l'art, et de courir cent fois de suite aux représentations de *Sylvie* et de *Sophonisbe.* A l'excès de la simplicité du spectacle, devait succéder l'excès de l'opulence dans la mise en scène, richesse perfide et funeste qui détruit l'art dramatique et lyrique, et ruine toutes les entreprises théâtrales. L'Académie nationale de Musique n'est plus aujourd'hui qu'une galerie de peintures, une exposition de tableaux vivants.

Les dépenses qu'exige un opéra nouveau forcent l'entrepreneur à n'en produire que deux en trois ans.

Le temps nécessaire pour équiper une infinité de chassis, d'escaliers, de voûtes, de montagnes, de galeries praticables ou non, prolonge les entr'actes de telle sorte que le divertissement devient une fatigue.

La beauté des peintures et des habits, les artifices du machiniste, ont assez de crédit sur le public pour maintenir à la scène des pauvretés musicales péniblement élaborées, où les spectateurs bâillent, à dire d'experts, en attendant l'exhibition d'un soleil, d'un vaisseau, d'un incendie, d'une cavalcade, d'une procession, d'une orgie, d'un enterrement, d'une apothéose. Certes voilà de beaux modèles à proposer aux jeunes musiciens français!

La pompe de la mise en scène, la richesse des costumes, introduites dans les drames lyriques, ont toujours annoncé la décadence et la ruine de l'art. On s'est vu forcé d'éblouir les yeux, lorsque la pièce et la musique devaient laisser l'esprit, le cœur et l'oreille dans un calme plat. Le drame est sans intérêt, la musique sans mélodie, la salle est immo-

bile et silencieuse, l'ennui répand ses pavots sur toute cette assistance, victime d'une longue et cruelle mystification ; il faut bien la réveiller de temps en temps par l'exhibition d'une cathédrale ou d'un incendie. Faibles ressources, moyens impuissants, quiralentiront une chute au lieu d'assurer une victoire, qui vous forceront d'exposer sur jeu cinquante mille écus, pour gagner vingt sous. Heureux encore si vous pouvez embourser un aussi modeste bénéfice ! Que montrerez-vous à des spectateurs avides de nouveautés ? Que leur offrirez-vous qu'ils n'aient déjà rencontré cent fois sur votre scène et sur d'autres ? Des églises, des forêts, des palais, des bocages fleuris, d'affreux déserts, des champs de bataille, la mer et ses tempêtes, des chaumières, des moulins à vent ? Depuis deux cents ans on a fait tout cela, depuis deux siècles on l'a fait mieux que vous ne pouvez l'exécuter. Ce que vous donnez aujourd'hui pour des prodiges n'eût été qu'un jeu d'enfant, votre dépense qu'une lésinerie pitoyable, en 1680.

Des salles immenses avaient été construites pour y déployer un immense spectacle. Comparez vos scènes larges comme une serviette aux scènes de Parme, de Modène, de Piazzola, de Venise, des Tuileries de l'ancien temps, et jugez. Des amateurs passionnés, des musiciens, des paroliers millionnaires ont brillé pendant le XVIIe siècle ; mais au lieu d'aller misérablement colporter leurs œuvres chez le voisin, ils employaient avec noblesse leurs trésors à bâtir des salles, à réunir des artistes, pour l'exécution des opéras composés par eux et leurs amis. Le châtelain ouvrait son splendide manoir, son théâtre, sa table, et régalait tout un peuple d'admirateurs. L'œil, l'oreille, le goût étaient satisfaits harmoniquement et gastronomiquement. Le musicien millionnaire trônait dans son palais, au lieu de prendre le baton du Juif errant ; il agissait de telle sorte, que ses trésors ne pouvaient jamais être un instrument de dommage pour ses confrères, artistes peu favorisés des biens de la fortune, un instrument de corruption pour les boutiquiers de louanges.

Le comte de Hodiz avait fait, de la terre qu'il habitait en Moravie, une espèce d'opéra perpétuel. Tout, dans le lieu de sa résidence, était disposé pour des représentations lyriques. Il avait fait de sa famille, de ses vassaux, de ses domestiques, des chanteurs, des danseurs et des symphonistes. A septante ans, avec la goutte et la pierre, il n'était encore occupé que des amusements dramatiques dont il s'était fait une si douce habitude.

Le procurateur Marc Contarini montra, sur son théâtre de Piazzola, cinq chars de triomphe, traînés chacun par quatre chevaux superbes, cent amazones et cent Maures à pied, cinquante cavaliers et pareil nombre de cavalières, montés sur des palefrois, des chasses en pleine forêt, des tournois, des combats, des pompes religieuses, des marches triomphales, Christophe Colomb voguant à pleines voiles avec ses braves, et bien d'autres spectacles d'une aussi brillante solennité. Les cours de Modène et de Mantoue, la ville de Venise, le chevalier romain Philippe Acciajoli firent assaut de zèle dramatique avec Contarini. Toutes ces folies de mise en scène allaient étouffer la musique et le drame, lorsque les Italiens eurent le bon esprit de les abandonner, pour les céder aux Allemands. C'est alors que l'empereur Léopold I[er] dépensa 700,000 à 750,000 francs pour chacun des opéras italiens qu'il faisait représenter à Vienne, en 1705. Voyez les *Lettres de lady Worthley Montague*, témoin oculaire.

Franchement, dites-moi, lorsque vous sortez ébloui, fatigué, plusieurs diraient assourdi, par le *rom rom* harmonique dont on a trop libéralement pourvu les peintures de *la Reine de Chypre* et les ustensiles du *Prophète*, dites-moi si vous n'aimeriez pas cent fois mieux une *Sylvie*, présentée au milieu de ses tapisseries et de ses chandelles, quand même cette *Sylvie* aurait nom *Cenerentola?*

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

En s'appuyant sur l'autorité de Boileau, plusieurs me di-

ront que l'opéra des peintres et des tailleurs, des anabaptistes et des chevaux, l'opéra sans musique, *l'opéra-franconi*, puisqu'il faut lui donner un nom, peut nous offrir des avantages réels, et nous montrer son beau coté. Cet opéra plaît aux sourds, il n'a pas besoin de chanteurs puisqu'il ne leur donne rien à dire. Hâtons-nous de rayer les chanteurs de notre contrôle, c'est une épargne de la plus haute importance. Les journaux de la province nous annonçaient jadis le passage des virtuoses de Paris, et les succès, les triomphes qu'ils obtenaient à Lyon, à Bordeaux, à Marseille, à Toulouse. Maintenant ces journaux ont changé de gamme ; ils gardent le silence à l'égard des chanteurs, qui n'ont plus rien à faire, et signalent avec emphase la venue des peintres décorateurs de Paris, dont la présence est indispensable pour dessiner, colorier des toiles qui doivent figurer à l'exposition de *la Reine de Chypre* ou du *Prophète.*

Nous voyons cependant qu'à Paris le nom de Mlle Alboni figure très-souvent en lettres énormes sur l'affiche d'un opéra-franconi, et que ce nom magique procure d'excellentes soirées au *Prophète*. D'accord ; mais il faut toute la stupidité de notre public anti-musicien, pour venir examiner, lorgner une cantatrice dans une pièce qui ne renferme pas une phrase de chant réel. Mlle Alboni mâche à vide pendant quatre heures ; n'importe, c'est une très jolie femme, c'est un tableau gracieux de plus dont la vue fera supporter l'absence de la musique. Vous amènerez à Paris le coureur le plus renommé d'Epsom ou de New-Market, pour atteler à quelque lourde charrette de plâtre le noble, le vaillant quadrupède, et notre public ira voir, admirer, applaudir le coureur d'Epsom, qui n'aura pas couru, parce qu'il ne pouvait réellement pas courir.

Dans le jardin des Tuileries, à l'extrémité du bosquet de marronniers que longe l'allée des orangers, du coté de la Petite-Provence, on voyait encore, en 1720, un théâtre en maçonnerie, dont la ferme et les coulisses étaient en treillis couverts de charmilles et de plantes grimpantes. On y jouait

la comédie en plein jour. Ovide a parlé de ces théâtres de verdure, en usage chez les Romains.

Illic, quas tulerant nemorosa palatia, frondes
Simpliciter positæ; scena sine arte fuit.

DE ARTE AMANDI, liber I, versus 105.

— Poursuivi dans le jardin (des Tuileries), l'abbé ne savait quel parti prendre, quand une jolie promeneuse l'aborde en lui disant : — Six louis, et vous êtes sauvé. Suivez-moi dans les coulisses du théâtre, prenez ma coiffe, une de mes jupes et mon manteau ; vous sortirez sans être reconnu. » DE GRAAF, *Aventures secrètes,* Paris, 1696, in-12, page 188.

Le Mariage d'Orphée et d'Eurydice, ou la Grande Journée des Machines, tragédie de Chappoton (1640) ; *le Déluge universel*, tragédie en cinq actes, en vers, de Hugues de Picou (1643) ; *Andromède,* tragédie de Pierre Corneille (1650), et les autres pièces à grand spectacle, mêlées de chants et de symphonies, firent descendre les violons de leur empyrée des secondes loges. L'orchestre devait se lier doublement à l'action dramatique ; il fallait nécessairement se rapprocher des acteurs, des danseurs et des chanteurs. Ces derniers figuraient sur la scène et dans les loges voisines des symphonistes. Le comédien La Grange, qui représentait Agénor, dans *Psyché*, mélodrame à décors et machines, de Molière, Corneille et Quinault, musiqué par Lulli, La Grange nous a laissé la note suivante :

— Jusqu'à ce jour, 24 juillet 1671, les musiciens et musiciennes n'avaient point voulu paraître en public. Ils chantaient à la comédie dans des loges grillées et treillissées ; mais on surmonta cet obstacle. Avec quelque légère dépense, on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillées comme les comédiens. »

L'Académie royale de Musique avait ouvert son théâtre le 10 mars 1671, et cette exhibition brillante, solennelle, dut encourager les virtuoses à se produire sur la scène, et triompher de leurs scrupules. D'ailleurs, par une bizarrerie in-

concevable, les comédiens chanteurs n'étaient pas excommuniés; Louis XIV leur avait assuré, garanti, par lettres patentes du 28 juin 1669, l'entrée au paradis, et les avait fait ainsi participer aux immunités et priviléges dont jouissaient Arlequin et Colombine, Pantalon, Silvia, Trivelin et tous les farceurs de la Comédie-Italienne; priviléges, immunités que tous nos acteurs d'opéra comique possèdent aujourd'hui, par droit incontestable de succession immédiate. Le concile de Soissons, tenu pendant le mois d'octobre 1849, sous la présidence de l'archevêque de Reims, vient enfin d'affranchir tous nos comédiens des censures ecclésiastiques. Ce concile déclare formellement, en son chapitre VI : *Quoad comœdos et actores scenicos, eos non recensemus inter excommunicatos.*

Dans *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice* de Chappoton, mis en scène sept ans avant que les chanteurs italiens eussent fait connaître à Paris l'opéra d'*Orfeo e Euridice;* dans le mélodrame de Chappoton, Orphée adresse à Pluton une harangue de huitante-six alexandrins, récités sans musique, et suivis d'une romance chantée, dont voici les derniers couplets :

Grand dieu, si jamais votre cœur
A connu l'Amour pour vainqueur,
Écoutez un amant fidèle.
Rendez Eurydice à mes pleurs,
Ou bien, pour finir mes douleurs,
Faites-moi mourir auprès d'elle.

Ne me dites point que la Mort
Ne rend jamais ceux que le Sort
Fait tomber dessous votre empire;
Amour s'oppose à cette loi,
Vous fûtes amant comme moi,
Jugez donc quel est mon martyre.

PLUTON, *à Proserpine.*

Touché de ses chansons, amolli par ses vers,
J'ignore si je suis le prince des enfers.

L'orchestre qui devait accompagner les chants des acteurs

tragiques, devenus ténors et basses, vint se ranger auprès de la scène. — Dans un retranchement, une forme de parquet, entre le théâtre et le parterre, » dit Chappuzeau.

En 1674, je vois les violons remontés dans leur loge ; — d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourrait placer. Il est bon qu'ils sachent par cœur les deux derniers vers de l'acte, pour reprendre promptement la symphonie, sans attendre qu'on leur crie : *Jouez ;* ce qui arrive souvent. » Chappuzeau, *le Théâtre françois*, etc., sans nom d'auteur, Lyon, Michel Mayer, 1674, in-12, 284 pages, très-rare. M. Lassabathie le possède, et c'est l'exemplaire que Mme de Pompadour avait placé dans sa précieuse collection d'ouvrages sur l'art dramatique.

En 1675, l'orchestre redescend pour exécuter les symphonies, accompagner les chants que Thomas Corneille avait introduits dans *l'Inconnu*, mélodrame à grand spectacle. Les violons, depuis lors, n'ont plus quitté la place où nous les voyons maintenant.

Aux bals donnés à l'Opéra-Comique, en 1835, les symphonistes étaient rangés sur un pont jeté d'une galerie à l'autre ; et dans une salle de spectacle en construction à Paris, rue Neuve-Saint-Nicolas, n° 20, l'architecte a suspendu l'orchestre au plafond. Il y tient la place occupée jusqu'à ce jour par le lustre, dont il reproduit la forme circulaire.

Psyché, tragi-comédie-ballet, avait paru sur le théâtre immense des Tuileries, devant la cour, le 17 janvier 1671 ; elle avait été donnée au public, sur la scène du Palais-Royal, le 24 août suivant. La Fontaine venait de publier *Psyché ;* le succès de ce roman, mi-partie de prose et de vers, engagea Molière à traiter le même sujet en mélodrame. Mis au jour en 1810, *l'Enfant prodigue*, roman de Campenon, en prose rimée, fit éclore tous les *Enfant prodigue* que l'on a vus depuis lors sur nos théâtres.

— Le sujet de *Psyché*, choisi par Molière pour inaugurer la salle des machines, dit La Motte, eut pu lui seul faire in-

venter l'opéra. » Sans doute si le drame de Corneille et Molière n'avait été fait à l'imitation de l'opéra, depuis un siècle inventé. Trouvez seulement l'arquebuse, et vous aurez bientôt des pistolets, des canons, des mortiers, des obusiers.

Psyché ravissante, Mme Molière chantait à merveille dans le mélodrame nouveau.

Vingt violons, c'est-à-dire vingt instruments de la famille du violon, sonnaient alors dans l'orchestre de Molière. L'année suivante ce nombre était réduit à six. — Et pourquoi cette suppression? — Vous le saurez, si me prêtez une oreille attentive.

Il était autrefois un roi et une reine : le Théâtre-Français et l'Académie royale de Musique. Ce couple de majestés existe encore. Leur trône fut renversé tout comme un autre, en 1790, mais on le rétablit dix ans après.

Le Théâtre-Français n'était qu'un tyran subalterne, plus à plaindre qu'à blamer. Trop complaisant, il se laissa dominer par sa femme, qui bientôt l'eut mis au premier rang.... de ses esclaves et de ses tributaires. L'Académie royale de Musique tenait sous son joug de fer, écrasait tous les théâtres de la France sous le poids de son privilége odieux. Cette autocrate n'était pas jalouse de ses droits au point de ne pas en céder quelques fragments à ses amis pour de l'argent. Elle disait à l'un : — Tu vas congédier tes chanteurs, tes danseurs, et quatorze de tes vingt violons; je te défends d'en avoir plus de six dans ton orchestre. — Elle disait à l'autre : — Tu chanteras de la musique nouvelle, et tu parleras tour à tour. — Au troisième : — Tes drames seront chantés d'un bout à l'autre sur des airs connus, des voix de ville, répertoire des virtuoses du Pont-Neuf. » Un quatrième devait parler et mêler quelques chansons à ses pièces. Un cinquième ne pouvait s'exprimer que par gestes. D'autres directeurs étaient forcés de ne montrer qu'un seul acteur parlant; d'autres devaient faire manœuvrer des comédiens de bois; d'autres, des acteurs muets gesticulant sur la scène, tandis que l'on chantait et l'on parlait pour eux dans la

coulisse ; d'autres ne pouvaient se montrer que derrière une gaze ; d'autres, privés du droit de fredonner la moindre chanson, étaient contraints d'estamper leurs couplets sur d'immenses pages, et le public, devenu comédien, chantait les versicules tracés en lettres cubitales sur les écriteaux déroulés à ses yeux. Toute infraction à ces lois despotiques était à l'instant punie par une amende, qui s'est élevée plus d'une fois à trente mille livres. Ces concessions laissaient-elles encore aux directeurs les moyens de plaire au public, l'Académie, envieuse des succès obtenus, changeait les dispositions de son bail ou le supprimait en entier. Elle donnait les plans des salles, ou pour mieux dire des baraques où ses tributaires devaient entasser le public. Ces échoppes dramatiques offraient-elles quelque chose qui ressemblât à des loges, sur-le-champ elles étaient abattues, incendiées même, ruinées de fond en comble par autorité de justice, en exécution du privilége. Et l'on voyait l'orgueilleuse mendiante, l'insatiable harpie, traîner ses oripeaux académiques dans la fange des boulevarts, y tendre la main sans vergogne, pour recevoir chaque jour les douze livres d'un théâtre, et les deux liards, oui les deux liards ! du crocodile vivant, des puces travailleuses ou des rats mousquetaires.

Défense à la Comédie-Française d'avoir plus de six violons dans son orchestre. Défense à la Comédie-Italienne de s'exprimer en français. Défense de danser et de parler dans une même pièce. Défense de produire plus de deux acteurs en scène. Défense... Je n'en finirais plus si je voulais faire connaître en détail toutes ces odieuses et stupides prohibitions.

Faut-il s'étonner que notre nation intelligente et généreuse, ainsi garrottée, enfermée, étouffée, dans le taureau de Phalaris, dans la boîte du privilége, pendant près de deux siècles, porte encore les cicatrices de sa longue torture ? Aurez-vous encore la cruauté de vous moquer de nos drames-vaudevilles, de nos opéras comiques, lorsque je vous dirai que ces absurdités dramatiques sont les misérables avortons

du privilége, et non pas l'œuvre de la nation? Le Français n'a point formé, créé le vaudeville et l'opéra comique, il les a subis.

Et qui donc a pu serrer dans sa main de fer tout un peuple d'artistes? Qui donc osa, sans pudeur comme sans remords, déshériter les musiciens français des droits qu'ils avaient tous à leurs théâtres lyriques nationaux? Quel insolent osa dicter des lois à Molière, et disperser les symphonistes qui donnaient tant d'éclat aux intermèdes joyeux de *Pourceaugnac*, aux scènes touchantes de *Psyché?*

Un étranger, que la protection d'une royale courtisane venait de tirer des mains du lieutenant criminel; que dis-je? venait d'arracher à la Grève, où l'associé du brigand avait subi la peine capitale; un machinateur ayant pour suppôt la fleur des scélérats, Sébastien Aubry, condamné, gracié, détenu, relaxé, repris, seulement pour vingt-trois assassinats ou vols; un intrigant, homme d'esprit et de savoir, hypocrite raffiné autant qu'habile politique, nous dirait Bossuet, Jean-Baptiste Lulli, puisqu'il faut le nommer et vous montrer dans un musicien de talent, de génie peut-être, l'artisan de nos calamités dramatiques.

En se réglant sur les heureux essais de Mailly, poète et maître de chapelle, fondateur, en 1646, de notre drame lyrique, Perrin et Cambert, l'un parolier, l'autre musicien, avaient établi l'opéra français à Paris. Lulli s'élevait hautement contre cette entreprise, disant que jamais on ne pourrait ajuster une mélodie gracieuse et dramatique sur des paroles françaises. L'Opéra de Perrin et Cambert devint le but sur lequel se dirigèrent les attaques perfides, acerbes, violentes du Florentin. Cent vingt mille francs de bénéfice obtenus pendant la première année par les directeurs, que Lulli traitait d'impertinents, prouvèrent le contraire. Le rapace Italien changea de langage et de batterie. Il cessa de parler avec animosité contre l'opéra français, et l'objet de sa haine implacable devint l'objet de sa plus tendre affection. Par des menées sourdes et criminelles, *criminelles* dans toute l'éten-

due et la force du mot, par la haute protection de la Montespan, il parvint à s'emparer du privilége de Perrin. Cette arme, innocente dans les mains de ce titulaire, devint un instrument de destruction et de ruine dans celles de l'usurpateur. L'astuce italienne tira parti de toutes les ressources du privilége, et les dirigea contre les Français. Ils furent bannis de leur théâtre lyrique national; Lulli venait de le confisquer à son profit; ils n'y rentrèrent qu'à la mort de l'effronté larron. Molière, ayant terminé sa carrière glorieuse en 1673, Lulli chassa les comédiens français du Palais-Royal, et s'empara de leur théâtre.

Après avoir fait une immense fortune, il légua son privilége, considéré comme un meuble de famille, à son gendre Francini, fontainier italien, qui se fit appeler *M. de Francine*, lequel en trafiqua pendant quarante-un ans. Ce privilége rentre enfin dans le domaine de l'État, au moyen d'une pension de dix-huit mille francs payée à Francine. Le prince de Carignan obtient la haute inspection de l'Académie royale de Musique, en 1731, et s'empresse de vendre, au prix de 300,000 livres, ce même privilége, sous le prétexte de payer les dettes du théâtre avec cette somme. Je ne sais pas s'il la garda; mais toujours est-il certain que les dettes ne furent point acquittées. L'acquéreur Gruer est révoqué, sans indemnité ni restitution de prix, à la fin de sa première année de gestion. Carignan, qui s'entendait aux affaires, revend sa vache à lait au président Lebeuf, à Lecomte, associés, en 1732, et les destitue brutalement au bout de quelques mois. Il revend son Académie au chevalier de Saint-Gilles (1), qui ne voulut en donner que cinquante mille écus. Trois mois après, le chevalier allait se consoler avec ses prédécesseurs Lebeuf et Lecomte, exilés comme lui par lettres de cachet. En deux ans, ce bienheureux privilége change de maître quatre fois.

(1) L'Enfant de Saint-Gilles, brigadier dans la 1re compagnie des Mousquetaires, auteur de *la Muse mousquetaire*, volume de poésies.

Eugène Armand de Thuret, batard du prince Eugène de Savoie, capitaine au régiment de Picardie, écuyer du feu duc de Gesvres, reçoit la direction de la royale Académie, en indemnité d'une pension de 10,000 livres que le prince de Carignan, héritier du feu duc, lui devait et ne voulait pas lui payer. Cette pension est mise à la charge de l'Opéra, qui la paie à Thuret, lorsque ce capitaine abandonne le commandement de sa compagnie chantante et dansante. Le Carignan paie ses dettes, avec notre argent, il est vrai, mais enfin il les paie, chose extraordinaire pour un noble homme de ce temps.

Voici venir la Pompadour, il faut que je m'arrête : l'histoire des voleurs de la même espèce remplirait un volume, et les six violons de Molière nous ont déjà mené bien loin.

LE MENTEUR.

PIERRE CORNEILLE, 1642.

ACTE I, SCÈNE V.

Avant Lulli, les instruments à souffle, que plusieurs appellent fort improprement *instruments à vent*, ne faisaient point partie de l'orchestre. Lulli ne les employa qu'en chœurs séparés, ou bien en les réunissant à l'unisson aux parties des violons. Les hautbois et les trompettes doublent les violons dans *Isis*, *Armide;* on peut faire la même observation en lisant le *Te Deum* de Lalande. Ces trompettes, pour lesquelles Cavalli, Lulli, Lalande notaient des traits inexécutables maintenant, étaient des trompettes à trous, décrites par le père Marin Mersenne. Nos cornets à pistons les remplacent avantageusement aujourd'hui. Le solo de trompette dialoguant avec la voix dans l'*Eritrea* de Cavalli (1), bien qu'écrit en 1652, ne serait point au-dessous de l'habileté des Forestier, des Dufresne, des Arban et de leurs dignes émules.

On ne reconnaissait alors de parfaite harmonie que dans une réunion de sons homogènes. Les dessus de violon étaient accompagnés par les hautes-contre, les tailles, les quintes de violon, les basses de viole, et plus tard par les basses de violon, dites *violoncelles*, et les contre-basses de violon, que j'ai nommées *violonars*, depuis que les contre-basses de toutes les espèces abondent en nos orchestres. Le second cor, l'ophicléide, la très-longue clarinette, etc., sonnent souvent contre la basse, et sont des contre-basses d'un genre

---

(1) *Frodi all' armi.*

différent. Les hautes-contre, tailles, quintes de violon, étaient désignées sous le nom de *parties*, l'adjectif *médiaires* sous-entendu. — Son amant est partie à l'Opéra. » Cette phrase, que vous rencontrerez dans plus d'une farce de la foire, signifie que cet amant exécutait la partie de haute-contre, de taille ou de quinte de violon à l'orchestre de l'Opéra.

Comme les hautbois, les flûtes (1), les trompettes devaient être entendues par groupes séparés; on imagina de former aussi pour ces instruments une famille, en leur donnant des systèmes harmoniques complets, pareils en tout à la famille, au système du violon. Il y eut donc des dessus, des tailles, des quintes, des basses, des contre-basses de flûte (2), de hautbois, de trompette. Les instruments d'espèce différente ne sonnant jamais ensemble, on donnait un concert de violons, un concert de flûtes, de hautbois ou de trompettes, de luths ou de guitares. Les voix ne marchaient qu'avec le clavecin, les luths, les téorbes, les basses de viole dans ces réunions musicales.

Saint-Évremond, dans *les Opéras*, comédie, acte II, scène 4, dit, en parlant de *la Pastorale en Musique*, opéra de Perrin et Cambert : — On y entendait des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs

---

(1) Flûtes à bec, du genre de nos flageolets. La flûte allemande ou traversière sonna pour la première fois à l'orchestre de l'Académie royale de Musique, le 17 décembre 1697, dans *Issé*, de Destouches.

(2) Ces contre-basses de flûte, renflées depuis le bec jusqu'à l'extrémité de l'instrument, avaient la forme et la taille d'une grosse massue. On peut en voir l'image dans les *Faits et gestes de l'empereur Maximilien*, page 78, planche 28.

Lorsque François I[er], duc de Bretagne, fit assassiner son frère Gilles, après avoir tenté vainement de l'empoisonner, de le laisser mourir de faim, l'infortuné prince Gilles se défendit contre neuf gentilshommes qui l'attaquèrent dans sa prison. Il n'avait d'autre arme qu'une flûte assez forte pour lui servir de massue. Il succomba, mais après avoir cassé la tête d'un de ses bourreaux. 25 avril 1450.

Dans la partie inférieure du tableau de Raphaël qui représente sainte Cécile, on voit aussi des flûtes à bec de forte dimension.

et les Romains. » Les fanfares, ou pour mieux dire les symphonies de nos régiments de cavalerie sont de véritables concerts de trompettes. Leur répertoire s'est immensément agrandi, leur effet est d'un intérêt plus puissant, d'une harmonie plus riche et plus variée, leur exécution a bien plus de charme, depuis que Adolphe Sax a régénéré la famille des trompettes en donnant à chacun de ses membres des sons homogènes. Allez entendre l'excellente symphonie du neuvième régiment de dragons, quai d'Orsay ; quarante instruments de Sax y concertent merveilleusement.

En exécutant les quatuors, les quintettes de Mozart, de Beethoven, d'Onslow, les frères Tilmant, les frères Dancla, nous font entendre aujourd'hui de charmants concerts de violons.

Le Menteur, de Pierre Corneille, me fournit une preuve bien curieuse de la diversité des concerts de l'ancien temps. Pour ajouter encore à la magnificence de sa prétendue fête, Dorante y place tous les instruments alors en usage, mais en chœurs séparés, que l'on entend l'un après l'autre.

> Comme à mes chers amis, je veux vous tout conter.
> J'avais pris cinq bateaux, pour mieux tout ajuster :
> Les quatre contenaient *quatre chœurs* de musique
> Capables de charmer le plus mélancolique.
> Au premier, violons ; en l'autre luths et voix;
> Des flûtes au troisième; au dernier des hautbois,
> Qui *tour à tour* en l'air poussaient des harmonies
> Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.
> . . . .
> Cependant que les eaux, les rochers et les airs
> Répondaient aux accents de nos *quatre* concerts.

En appliquant à la musique, à son exécution du moins, le verbe *pousser*, qui désigne un effort, nos anciens ne prévoyaient pas qu'un jour le plus grand nombre de nos chanteurs s'évertueraient à pousser leur voix avec une telle énergie, que tous ces pousseurs, poussants, deviendraient bientôt poussifs.

Dans le sixième intermède des *Amants magnifiques*, Molière emploie le même mot dans le même sens.

Poussons à sa mémoire
Des concerts si touchants,
Que du haut de sa gloire
Il écoute nos chants.

D'autres veulent faire monter leur harmonie jusqu'aux voûtes éthérées, Molière ne pousse pas l'hyperbole jusqu'à ce point: il s'arrête au soleil, en plein midi, représentant naturellement Louis XIV; ou, si vous l'aimez mieux, Louis XIV représentant le soleil.

Loret, faisant la description d'une fête donnée au duc de Mantoue, par le cardinal Mazarin, le 15 septembre 1655, dit :

Y compris les airs et les sons
De vingt et quatre violons,
Et quantité de symphonies,
Dont les célestes harmonies
Donnaient des plaisirs merveilleux
A messeigneurs les cordons bleus.

Avec la beauté des paroles,
Les voix, les luths et les violes,
Et les clavecins mêmement
Agirent tous divinement.
L'incomparable La Varenne
Y chanta comme une sirène.....
La seignore Anne, d'autre part,
A l'auditoire aussi fit part
Des merveilles dont elle enchante
Quand elle parle ou qu'elle chante.
Outre quelques particuliers,
Tous gens triés et singuliers,
Ceux de la musique royale,
Dont l'excellence est sans égale,
Tant les voix que les instruments,
Firent des accords si charmants,
Qu'on leur devrait, comme aux Orphées,
Ériger d'éternels trophées.

Enfin l'on fit *quatre concerts*,
Tous admirables, *tous divers*,
Et tels que monsieur de Mantoue
Y songeant tous les jours, avoue
Tant autre part qu'en son hôtel,
Qu'il n'ouït jamais rien de tel.

O La Barre, ô charmante fille,
Qui dans le Nord maintenant brille,
Là comblant de joie et d'amour,
Une heureuse et royale cour.

Et toi qui chantes comme un ange,
Mon cher Berthod (1), qu'un coup étrange
A mis en un état piteux,
Il ne manquait là que vous deux !

La réunion des violons aux instruments à souffle rendit inutiles, pour l'orchestre, la plupart de ces dérivés d'une même famille. Ceux que l'on n'a pas supprimés ont acquis dans la symphonie une parfaite indépendance. On y considère le basson comme basson, et non comme basse de hautbois; le cor anglais y figure en sa qualité de cor anglais et non comme quinte de hautbois; le trombone comme trombone et non comme basse de trompette. La clarinette ne perdit rien puisqu'elle n'était pas encore venue au monde; Denner, de Leipsick, l'inventa vers 1700. Elle est restée sans famille pendant plus d'un siècle; Adolphe Sax vient de lui donner une parenté complète : addition précieuse pour la musique militaire.

Parmi les détails donnés par la *Gazette de France*, du 30 novembre 1634, sur la première représentation de *la Comédie des Comédiens*, de Scudéry, faisant partie du spectacle offert à la reine, à l'Arsenal, on lit : — Le sujet de la comédie en prose fut la comédie même... Celle qui fut représentée en vers, fut la *Mélite* de M. Corneille, où vingt violons jouèrent aux intermèdes.

---

(1) Sopraniste artificiel.

» Entre la comédie et la farce, il y eut un concert miraculeux, par écho, de 16 luths. Cette farce fut excellente, et commença par une gentille sarabande à l'espagnole. »

— Je changeai de logis et vins demeurer en la rue de La Harpe, chez un joueur de luth, où je pris connaissance de M. Bourdelot. Cet excellent homme aimait passionnément la musique ; il venait souvent en ce logis, pour entendre les concerts de luths que l'on y faisait. » MAROLLES, *Mémoires*.

Mme de Sévigné nous fait le récit d'une fête dont la disposition s'accorde parfaitement avec les discours du menteur Dorante, et la rimaille de Loret. — Le maître du logis nous reçut dans un lieu nouvellement rebâti, le jardin de plain-pied de l'hôtel de Condé (1), des jets d'eau, des cabinets, des allées en terrasses, six hautbois dans un coin, six violons dans un autre, des flûtes douces un peu plus près, un souper enchanté, une basse de viole admirable, une lune qui fut témoin de tout. » 16 juillet 1677.

La viole était alors l'âme de tous les concerts, c'était l'instrument favori des dames de la cour de Louis XIV. On voit beaucoup de portraits de femme qui tiennent sur leurs genoux la viole d'amour, le par-dessus de viole dont elles jouent. Des cinq espèces de viole, celle d'amour était la plus petite : un peu plus grande qu'un violon, elle n'en a pas précisément la forme. Rodolphe Kreutzer, Urhan, nous ont fait entendre des solos de viole d'amour dans *le Paradis de Mahomet*, opéra comique, et *les Huguenots*, où Meyerbeer, toujours imitateur, a calqué sa romance de la *Blanche hermine*, et son accompagnement de viole obligée, sur la délicieuse romance d'*Euriante* de Weber, ornée aussi de dessins exécutés par la viole. Il est juste de dire que le Sosie s'est tenu respectueusement à dix-huit cents lieues de son modèle.

On voit au Musée du Louvre un joli tableau de Nestcher, représentant une dame qui joue de la basse de viole ; à coté

(1) C'est la place que le théâtre de l'Odéon occupe aujourd'hui.

d'elle est un jeune garçon qui tient à la main un par-dessus de viole. La sainte Cécile du Dominiquin joue de la basse de viole, et les musiciens que Paul Véronèse a placés dans son immense et superbe tableau des *Noces de Cana*, font sonner la viole batarde et la contre-basse de viole. Le prince Nicolas Esterhazy jouait très-bien du baryton, viole d'amour plus grave d'une octave. Haydn écrivit plus de cent cinquante morceaux de musique, où le baryton était employé comme partie principale; ils étaient destinés aux concerts de l'illustre amateur.

L'*Almanach musical* de 1783 signale encore deux maîtres de par-dessus de viole : Decaix et Doublet; un maître de viole d'amour : Corsin; six maîtres de mandoline, et cinq de vielle, professant à Paris.

S'il faut en croire les historiens du XVII[e] siècle, la viole produisait des miracles. Maugars, Hottmann, Sainte-Colombe, le père André, bénédictin, le savant Tanneguy Lefèvre, père de M[me] Dacier, Alarius, et beaucoup d'autres virtuoses du même genre, enchantaient la cour et la ville. Jean Rousseau, dans l'excès de son enthousiasme, nous dit que — si Adam avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole, et s'il n'en a pas fait, il est facile d'en donner les raisons; » et l'auteur du *Traité de la Viole* (1687) se livre à ce sujet aux conjectures les plus drôlatiques.

A la cour d'Henri IV, le musicien Granier, jouant devant la reine Marguerite, chantait le ténor en s'accompagnant de la contre-basse de viole; tandis qu'un page, enfermé dans l'instrument, concertait avec lui en exécutant la partie de soprane en duo. La même facétie fut renouvelée devant Louis XIV. Le comédien Raisin fit entendre un clavecin dont les sons, obtenus au moyen des cordes, accompagnaient un jeu de flûtes d'une mélodie ravissante. Ce concert eut lieu plusieurs fois sans que l'on pût deviner la cause d'un effet aussi merveilleux. Le roi voulut enfin la connaître; Raisin ouvrit le clavecin, il en sortit un joli petit garçon, dont la voix imitait la flûte.

M. de Saint-Montant, chef d'une famille du Vivarais, était amateur passionné de musique; il jouait admirablement de la viole, de même que ses fils et ses filles. Vers la fin de la régence de Philippe d'Orléans, il lui survint un procès porté devant le présidial de Nîmes. Il fallut aller solliciter; et le virtuose plaideur imagina que la musique était le meilleur moyen de se concilier l'esprit de ses juges. Il part en troubadour, accompagné de ses élèves, se rend à Nîmes, voit ses juges l'un après l'autre, leur expose son affaire en quelques mots, et fait entendre un concert de violes en manière de péroraison. Jamais avocat ne parut plus divertissant; la musique servit à merveille ces aimables solliciteurs, et le procès fut gagné.

Une contestation du même genre avait été jugée de la même manière en 1686. Campra (Joseph), frère du compositeur de ce nom, dirigeait l'orchestre du théâtre lyrique de Marseille, lorsque l'entrepreneur Gaultier refusa de payer les symphonistes sous le prétexte qu'ils n'étaient point assez habiles. Ces musiciens le firent assigner devant le tribunal compétent, et Campra demanda qu'il leur fût permis de plaider eux-mêmes leur cause. Les juges accordèrent cette licence; armés de leurs instruments, les symphonistes se rangèrent en bataille dans la salle de l'audience, et Campra leur fit jouer une ouverture de Lulli, dont l'exécution fit tant de plaisir, que le tribunal, d'une voix unanime, condamna le directeur à payer ce qu'il devait à son orchestre. Après avoir proclamé ce jugement digne de Salomon, le président voulut bien déroger à sa gravité de magistrat, et se permettre cette innocente plaisanterie: — Huissier, appelez une autre cause, vous voyez bien que les parties sont d'accord. »

PHILOCLÉON.

— Si le comédien OEagre est cité devant le tribunal, il faut qu'il amuse les juges en leur récitant quelque tirade harmonieuse de sa tragédie de *Niobé*. Si nous faisons gagner le procès à un joueur de flûte, quand nous sortons il ne manquera pas d'exécuter sur son instrument une belle marche guerrière. Si un père, en mourant, laisse ses biens à sa fille,

et lui désigne un mari dans son testament, nous nous moquons de sa volonté dernière, nous brisons le sceau posé sur le testament, nous donnons la fille et l'héritage à celui qui sait le mieux l'art de nous graisser la patte, et quand nous avons insulté de cette manière aux lois comme à la justice, nous n'avons à rendre compte de notre conduite à personne : prérogative unique et précieuse qui n'appartient qu'à nous. » ARISTOPHANE, *les Guêpes*, comédie satirique.

AKÉBAR, ROI DU MOGOL,

TRAGÉDIE LYRIQUE,

PAROLES ET MUSIQUE DE L'ABBÉ MAILLY, 1646;

Premier opéra français.

Une des bévues les plus solennelles de nos auteurs dramatiques, c'est de vouloir être plaisants, facétieux au moyen d'un nom de ville choisi sur la carte de France. Ces messieurs d'un esprit superfin, d'une sagacité parfaite, ont décidé que tout individu serait frappé d'une stupidité phénoménale, s'il avait le malheur à nul autre second de naître à Brive-la-Gaillarde, à Pézénas, à Gigondas, à Tartas, à Valréas, à Bazas, à Carpentras surtout. N. B. Ayez soin de prononcer *Carpentrasss* à la parisienne, au lieu de *Carpentra*, comme disent les naturels du pays : ces naturels en seront plus bêtes de trois *s*.

Si nous étions au temps d'Abélard, où le savant réel, l'artiste réel, l'homme d'esprit réel, se campait dans une chaire, et, *coram populo*, battait en ruine les prétentions d'un troupeau d'ambitieux sans études, les arguments des cuistres, les inventions burlesques des charlatans; où le fougueux orateur, le dialecticien ferré jusqu'aux dents, abattait les pygmées par centaines, et les fourrait dans le sac comme des lapins éreintés; si le droit d'interpellation était accordé, comme autrefois, aux savants, aux artistes français, je planterais un Carpentrassien en face de toutes vos académies; et là, devant ce concile œcuménique, mon paysan de l'Auzon, faisant mieux encore que le paysan du Danube, changerait de gamme, de note, à mesure qu'il changerait d'interlocuteur. Croyez qu'un bon nombre seraient fourrés dans le sac.

De la théorie la plus ardue, passant à la pratique la mieux éprouvée, mon paysan saisirait le compas d'Euclide ou les pinceaux, le style de l'historien ou l'astrolabe, la loupe du botaniste, du géologue, du numismate, l'archet de Servais ou l'archet de Vieuxtemps, disputerait même avec les bibliophiles, et terminerait la séance par une brillante improvisation sur l'orgue.

Voilà pourtant comme on se gouverne dans cette mare de canards, dans ce nid d'oisons appelé *Carpentrasss.* Voilà comme on s'évertue dans la rue de l'Ange, en face du cabaret de l'Ange, sans maîtres, professeurs et démonstrateurs d'aucune espèce. Cet institut vivant, cet homme d'arts et de sciences, n'obtiendra cependant jamais une petite place dans aucune de nos académies ; tant le savoir-faire l'emporte sur le savoir !

Dans la jonchère que l'on nomme *Institut*, on plante parfois quelques palmiers féconds, d'une taille élégante et majestueuse. L'ordre des Minimes, les frères coupe-choux, formant une majorité puissante et décisive, aimeraient bien mieux que ces palmiers incommodes fussent relégués au loin ; mais la politique, une certaine vergogne, commandent l'admission de ces voisins redoutés. D'ailleurs, la concession que l'on vient de faire à l'opinion publique, permettra d'ouvrir impunément la porte à de nombreuses nullités, depuis vingt ans parquées dans les entours du temple.

Parmi ses recettes plus ou moins ingénieuses, *la Cuisinière bourgeoise* devrait nous donner la manière d'accommoder un pauvre d'esprit en académicien. Bien que le secret, le procédé, soit connu des prétendants de ce genre, le public ne l'apprendrait pas sans plaisir. Voici comment se fait cette cuisine.

Prenez un de ces pauvres, et le conduisez chez la dame de charité de service, matrone ayant gagné jadis ses éperons dans le monde galant, invalide mise à la retraite, occupant ses loisirs aux intrigues littéraires, faute de mieux ; sibylle proclamant des oracles avec soin recueillis par l'ordre des Minimes, que la reconnaissance a retenus en sa cour, à ses pieds. Elle va les catéchiser, les chauffer, les dresser, et

maquignonner, de longue et persévérante main, l'élection desirée. Les palmiers auront beau protester en secouant leurs panaches indignés, la sibylle soufflera sur les jones, cette majorité baissera sa tête flexible, et le tour sera fait.

Il est membre de l'Institut ! c'est-à-dire qu'il va toucher 3 fr. 50 c. par jour, honnête récompense lorsqu'on n'a rien fait pour la mériter. Il va porter l'épée et l'habit brodé, plaisir fort innocent, quand même une croix d'officier pendrait à la boutonnière de ce costume solennel. Tout cela peut et doit être pardonné.

Il est membre de l'Institut ! Songez à ce que ces mots inscrits sur le front d'un tas de gacheux, ignorants comme des carpes, et, qui plus est, fainéants avec délices comme Figaro, seul rapport qu'ils aient avec l'ingénieux barbier ; songez à ce que ces mots vont causer de ravage dans les administrations, les commissions, les conciles et synodes, où l'habit qu'ils ont le droit de porter va les introduire sans examen, et sans avoir de nouveau recours à la baguette de leur sibylle. Argante, élu médecin comme on élit à l'Institut les frères coupe choux, Argante, *dignus intrare*, n'a-t-il pas acquis toute licence *taillandi*, *coupandi*, *et occidendi*, *impunè per totam terram ?* Les savants réels et spéciaux ne seront-ils pas repoussés de partout, afin de céder la place aux charlatans de l'Institut ? Il est vrai que ces derniers s'abstiendront avec prudence des fonctions qui leur sont mal à propos confiées ; si vous leur donnez une bibliothèque à diriger, ils n'y paraîtront pas six fois en douze ans.

— M. de Champagny est toujours propre à toutes les places qu'on lui destine, la veille du jour où on l'y nomme, » disait le ministre Talleyrand. Les premiers emplois deviennent alors des sinécures ; vos chanteurs sans voix et sans talent se font remplacer par des doubles, et le public déplore que ces doubles, d'un mérite souvent reconnu, soient retenus dans une position indigne de leur savoir, et se voient forcés de traîner le boulet pendant toute leur vie, sous la tutelle de leurs pitoyables chefs.

Il est membre de l'Institut, donc il enseignera dans nos écoles publiques ce qu'il n'a jamais su ; donc il obtiendra des pensions, des souscriptions du gouvernement pour toutes les fadaises qu'il publiera ; donc, sur l'étiquette du sac, les ministres vont lui confier des charges qu'il est incapable de remplir, etc., etc. Voilà le mal, et nos gouvernants devraient au moins distinguer le poussier du bon grain, et les talents réels du *servum pecus*, de la bande moutonne qu'un jury complaisant a fait agréger.

Stultorum infinitus est numerus ; la règle des probabilités veut donc que la majorité d'une académie soit frappée d'imbécillité. Les sociétés de ce genre choisissent elles-mêmes leurs recrues ; et, soit politique adroite ou tendre sympathie, les pauvres d'esprit sont et seront toujours préférés. Permettez à l'Assemblée nationale d'user du même genre de recrutement, elle sera bientôt d'une couleur parfaitement uniforme ; à quelques rares exceptions, introduites avec adresse ou perfidie, vous aurez un institut politique modelé sur celui que vous savez.

Il est membre de l'Institut! donc il a voix au chapitre ; et l'espoir d'obtenir un jour cette voix pour une élection à venir, imposera silence à bien des critiques. Les éloges pompeux des gens du métier ne suffisant pas, nous verrons de temps en temps surgir des journalistes amateurs, cauteleux aspirants au fauteuil, prompts à se dévouer, à couvrir de lauriers toutes les rapsodies de l'académicien. Ils emboucheront leur trompette de bois pour signaler, célébrer de prétendus triomphes, qui, dans huit jours, doivent se changer en déroutes honteuses. *Il a voix au chapitre!* il faut le caresser, le flatter, l'encenser, l'exalter, quand même ; il faut conquérir par tous les moyens, permis ou non, ce précieux suffrage ; c'est ce qu'en leur argot énergique et burlesque les voleurs appellent *nourrir le poupard*. Hélas! trop souvent ce poupard n'est qu'un dériseur! Il se laisse nourrir, choyer, encenser, et refuse sa voix qu'il a promise, sa voix qui devait être le prix de tant de soins, de tant de menteries.

Et qu'a-t-il fait ce poupard, ce rhizotome, ce frère coupe-choux, pour mériter ces honneurs, ces flatteries, ce pouvoir? imbécile et pédant, il s'est donné la peine de se faire élire par une majorité de pédants et d'imbéciles.

— Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie!... Noblesse, fortune, un rang, des places, cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus : du reste, homme assez ordinaire! » BEAUMARCHAIS, *le Mariage de Figaro*, acte V, scène 3.

Il n'a rien fait! et ses amis doivent l'en féliciter. *Il n'a rien fait du tout!* pour lui quel bonheur, quelle fortune! Sera-t-il assez prudent, assez malin, pour ne pas saisir la plume ou les pinceaux; afin d'imiter ses dignes confrères coupe-choux, en publiant, sous l'estampille de l'Institut, des œuvres pitoyables, honteuses; certificats accusateurs, témoins d'autant plus accablants qu'ils sont irrécusables; des productions enfin brossées de telle manière, que si mon valet en brossait de pareilles, il n'aurait plus l'honneur de rendre le même service à mes guêtres?

Il est membre de l'Institut! il va donc ajouter à son budget 3 fr. 50 c., qui lui seront comptés chaque jour. Toute mince qu'elle soit, cette prébende éveille, excite des ambitions, tente la cupidité d'une bande politique ou patricienne de farceurs dont le seul but probable, en se fourrant à l'Institut, est d'ajouter les 3 fr. 50 c. sus-mentionnés, aux montagnes d'or qui sont en leur possession. Il ne faut pas négliger les petits profits, dût-on sans vergogne usurper, envahir jusqu'au denier de l'artiste. Croyant se frotter d'un peu de gloire, ils se frottent d'un peu d'argent, et d'un ridicule immense, indélébile. Mancy pour eux doit être impitoyable; il a déjà buriné les qualités de ces intrus sur ses tables révélatrices; et leurs noms, d'âge en âge, à tous les changements de fauteuils, seront outrageusement salués par un nouveau concert de sifflets. Frelons de l'Institut, qui dévorez sans

produire, je vous chanterai ce vers prophétique d'un de vos confrères :

Tremblez, vous êtes immortels!

Je vous répéterai ce que Montesquieu disait de je ne sais quel académicien infirme et bourdonnant comme vous : — Il veut que sa sottise triomphe de l'oubli dont il aurait pu jouir comme du tombeau; il veut que la postérité soit informée qu'il a vécu, et qu'elle sache à jamais qu'il a été un sot. »

— Le titre d'académicien peut flatter quelque grand que ce puisse être; mais, s'il n'a aucune des qualités qui le justifient, ce n'est pour lui qu'un ridicule, et un sujet de reproche pour ceux qui l'ont choisi. » DUCLOS, *Histoire de l'Académie française.*

Auri fœda fames! Croirait-on que l'appât de 3 fr. 50 c. suffit pour entraîner un millionnaire à ternir une vie qui pouvait finir honorablement?

Le ministre Colbert ne voulut point attacher de traitement aux places de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, *de peur*, disent les mémoires du temps, *que les courtisans ne voulussent y mettre leurs valets.*

Mais, illustre Sappho, faut-il que je le die?
Il est de ces pédants, même en l'Académie,
Et ce corps si célèbre et plein d'hommes prudents,
Depuis peu se relâche et reçoit des pédants.
Tant il est vrai, qu'enfin il n'est rien qui n'empire;
Et sur quoi le hasard n'exerce son empire.
Que le fameux Balzac à mon gré jugeait bien
D'un indigne confrère académicien!
Il disait, raisonnant sur cette synagogue,
Où l'esprit le plus bas est souvent le plus rogue,
Qu'on y devrait placer chacun selon son prix,
Et mettre différence entre ces beaux esprits :
Qu'aucuns d'eux ne sont bons qu'à moucher les chandelles,
Balayer, éclairer, donner des escabelles,
Être portiers, enfin être frères servants,
Honorés plus ou moins selon qu'ils sont savants :

Qu'aucuns à ce beau corps pourraient servir de membres,
Ainsi qu'au Parlement les buvetiers des chambres,
Ou comme les bedeaux, peuple toujours crotté,
Sont réputés du corps de l'Université.

SCARRON, *à Mlle de Scudéry, épître chagrine ou satire I.*

Vous enregimentez la sottise; vous lui donnez ainsi le droit de gouverner un corps savant qui pourrait rendre aux arts d'éminents services, et qu'une majorité d'eunuques passe-volants poussera dans les voies les plus fausses. Jaloux des hommes de talent, leur intérêt va constamment les liguer contre une exquise minorité qu'ils détestent. Hé! ne savez-vous pas que les Spartiates, même dans leurs plus grands périls, dédaignaient le secours des ilotes? Passe encore si vos ilotes n'étaient que nuls, mais ils sont nuisibles.

On me dira qu'un fauteuil à l'Institut est un éperon qui pique l'amour propre des prétendants, et leur inspire une louable émulation. D'accord ; mais attendez au moins que cette émulation ait donné des résultats plus que satisfaisants; autrement votre éperon, changeant de nature, va devenir un de ces éperons que les ingénieurs cramponnent au bord des fleuves pour en détourner le cours, et pousser ainsi vers la rive opposée, tout ce qu'on voudrait apporter, débarquer sur le point défendu. Si les Anglais n'ont pas d'académies, c'est qu'ils n'en ont pas besoin ; ces judicieux insulaires voient avec plaisir que l'éperon des nôtres leur pousse une infinité de choses admirables et précieuses, que les Français ont découvertes. Nos frères coupe-choux, nos ilotes, sont vigilants et prompts surtout à croiser la baïonnette sur la poitrine de leurs compatriotes, dangereux parce qu'ils sont habiles, pour les forcer à l'émigration. Ils leur braillent en chœur :

Allez, allez dans une autre patrie.

Les priviléges furent toujours établis au profit et dans le seul intérêt de la sottise. Le vrai talent n'a pas besoin d'être coiffé de trois cornes et de s'attacher à la moindre rapière;

on sait le distinguer bien qu'il soit privé de ces insignes. Il est malheureusement certain qu'il se voit aussi privé des 3 fr. 50 c. que vous savez ; mais peut-être est-il assez industrieux, et même assez philosophe pour s'en passer. Notre république n° 1 avait fait preuve d'une haute et profonde sagesse en abolissant tous les priviléges, et par conséquent les académies. Les sommités de la science et du talent, se disait-elle, seront toujours prêtes à m'offrir leurs utiles secours, et pourront agir vivement, fortement, librement, puisque je les ai délivrées d'une sequelle traînante, inepte et tracassière.

Si vous voulez absolument réunir en corps les frères coupe-choux, créez pour eux un séminaire, un gymnase, salle des pas perdus où s'exerceront les novices, en attendant qu'ils soient dignes d'entrer dans la maison professe. Ayez vos pupilles de l'Institut comme Napoléon avait ses pupilles de la garde. Séparez la paille du bon grain, en établissant une académie de pauvres d'esprit animés du noble desir de s'enrichir un jour. En 1669, François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan, n'avait-il pas formé, dans la ville d'Arles, une académie, qui, d'après ses statuts, ne devait être composée que de gentilshommes ? L'idée était assez originale ; pourquoi faut-il qu'on laisse perdre ainsi les institutions les plus précieuses ?

Les musiciens sont en général d'excellents citoyens, doux, affables, conciliants, aimables, joyeux, bons compagnons, les meilleurs fils du monde ; et pourtant je me verrai forcé de vous parler des haines envenimées, des atroces perfidies, des inimitiés constantes de ces émules d'Orphée et d'Arion. Qui peut ainsi changer leur naturel excellent ? Qui peut les armer, les déchaîner ainsi les uns contre les autres ? Qui ?... le privilége.

Pays de liberté pour tous ses autres enfants, la France est, pour les musiciens, l'île des Esclaves ; bien pis ! c'est le radeau funèbre de *la Méduse !* où des amis se disputaient à coups de poignard un citron vingt fois sucé. Trente-six millions d'ha-

bitants n'ont que deux théâtres privilégiés, sur lesquels cinq ou six musiciens aussi privilégiés, en vertu de traités patents ou secrets, ont seuls le droit exclusif de produire en scène des opéras. Choisissez un millier de nobles épagneuls, les plus caressants, les plus gentils que vous pourrez trouver ; enfermez-les dans un parc ; ayez soin d'en armer une demi-douzaine en guerre au moyen de larges colliers à pointes, faites-leur endosser la cuirasse inattaquable du privilége, et soyez attentif à ne donner à manger que pour six à toute la bande ; la douceur fera bientôt place aux grincements de la haine, la bataille commencera dès le premier jour, et dans un mois les privilégiés cuirassés auront digéré leurs camarades livrés sans défense à la dent ennemie.

Si les musiciens français se détestent, s'abominent, s'entre-dévorent, hélas ! ce n'est pas leur faute, mais bien celle de l'odieux, de l'inique privilége. Pourrai-je faire croire à nos voisins, que dans une république où l'on entretient les écoles de musique les plus illustres, où l'on distribue tous les ans des couronnes, des prix, des pensions aux jeunes lauréats de l'Institut national, il soit défendu sous peine d'être dévoré, digéré, de composer et de mettre en scène la partition du moindre opéra français ?

Nous voilà bien éloignés du Comtat Venaissin ; hâtons-nous de revenir à sa capitale.

Dans une farce, un vaudeville, une comédie, un opéra même, s'agit-il de couvrir de ridicule un parolier, un musicien, une cantatrice, un acteur, croyez que l'infortuné viendra de *Carpentrasss.* Qu'il ait été sifflé, qu'il ait été salué par des bravos unanimes sur le théâtre de Carpentras, il n'en sera pas moins l'objet de la risée publique : c'est l'usage, et les auteurs l'ont ainsi voulu. Croyez qu'ils seront enchantés, au comble de la béatitude, quand ils auront mis en tête de leur drame grotesque : *La scène est à Carpentras.* Mais, imprudents que vous êtes, *incauti*, *scimuniti*, votre usage est une sottise que son grand âge rend encore plus rebutante. Il est possible, probable même que l'opéra, la comédie de

Carpentras ne vaillent pas les spectacles de la capitale, bien que nos virtuoses les plus renommés soient venus chercher les applaudissements des Carpentrassiens. Vous ignorez sans doute qu'en accablant ces honnêtes et riches citoyens de vos sarcasmes dénués d'esprit et de sel, en ne ménageant pas mieux leur antique cité, vous agissez comme des marmots qui battent leur nourrice. Respectez au moins le berceau de l'opéra français. Oui, le berceau de notre drame lyrique!

Sachez que douze ans avant que l'abbé Perrin, encouragé par le cardinal de la Rovère, nonce du pape, et secondé par le bénéficier organiste Cambert, eût essayé *la Pastorale en Musique* dans le village d'Issy, près de Paris, en 1659; un autre abbé, Mailly, poète et maître de chapelle, encouragé par un autre cardinal, nonce du pape, avait fait représenter à Carpentras, en 1646, *Akébar, roi du Mogol*, tragédie lyrique, avec un succès merveilleux. Parolier adroit, compositeur excellent en musique, dont il avait publié des traités estimés, Mailly s'était signalé doublement en cette entreprise. Le palais épiscopal de Carpentras, alors habité par Alessandro Bichi, prince de l'Église, fournit la salle où l'on applaudit pour la première fois un opéra français.

Les papes s'étaient depuis longtemps déclarés les protecteurs généreux, les propagateurs zélés du drame lyrique, et Clément IX se plaisait à rimer des livrets d'opéras. Justement scandalisés de ce que la France n'avait pas encore suivi l'impulsion donnée par l'Italie musicienne, les souverains pontifes (il est permis de le croire) hâtèrent notre civilisation dramatique, en nous faisant notifier par leurs ambassadeurs les invitations les plus pressantes. Urbain VIII envoie à Louis XIII Alessandro Bichi, et ce nonce apostolique, joignant le précepte à l'exemple, démontre qu'il est possible d'avoir des opéras français. Point essentiel, progrès immense, effort prodigieux à cette époque, où l'anathème, plus tard répété par J.-J. Rousseau, frappait de proscription notre langue nationale, et semblait devoir l'éloigner à jamais de toute composition lyrique de quelque importance. Il fallait

détruire un préjugé, si profondément enraciné qu'on le croyait inattaquable.

Le premier essai, fait à Carpentras en 1646, n'ayant pas eu le retentissement, les résultats desirés, Innocent X envoie à son tour le cardinal de la Rovère. Cet autre nonce apostolique, après avoir dit à Louis XIV, sur plusieurs tons persuasifs : *Ayez donc enfin des opéras français*, donne le sujet d'un drame lyrique à l'abbé Perrin, qu'il associe au bénéficier Cambert organiste, et, de son archevêché de Turin, continue à veiller sur l'œuvre entreprise à Paris. Témoin la lettre en douze pages, que Perrin adressa, le 30 avril 1659, au cardinal de la Rovère, archevêque de Turin : premier feuilleton écrit sur la représentation d'un opéra français.

Le *Gallia christiana* se tait à l'égard des prouesses dramatico-musicales de Bichi, de Mailly, secrétaire et maître de chapelle de ce cardinal ; mais il me donne quelques détails précieux sur le fondateur de l'opéra français : je dois les rapporter ici.

— Bichi (Alessandro), de Sienne, cardinal, abbé de Saint-Pierre de Mont-Majour, près d'Arles, etc., évêque de Carpentras en 1630 ; décoré de la pourpre, le 26 novembre 1633, par Urbain VIII. Pendant qu'il était nonce apostolique en France, il fit démolir le palais épiscopal de Carpentras, qui tombait en ruines, et le reconstruisit en grande partie avec l'argent qu'il obtint de la munificence royale de Louis XIII ; de telle sorte qu'il en fut plutôt le fondateur que le restaurateur. »

Ce palais-cardinal de Carpentras, encore tout brillant de pompe et de jeunesse, est devenu le palais de justice ; l'opéra de cette ville tient aujourd'hui ses assises dans un manoir beaucoup moins somptueux *ou Marcà di Vedeou*. Hændel n'a-t-il pas fait sonner des opéras, des oratoires sublimes, dans *Hay-Market*, le Marché au Foin ?

En 1646, *li pessugau et li peroulin*, les pinceurs (chippeurs) et les pouilleux, les nobles et les prolétaires, se faisaient une guerre acharnée. Chef du parti de la noblesse, entouré de

ses clercs et de ses chevaliers, Alessandro Bichi tenait à Carpentras une cour splendide. Un escadron léger et galant où les plus jolies comtadines s'étaient enrôlées, avait son quartier général au palais de l'évêque. Les victoires que cet autre Mazarin remportait contre ses frondeurs, étaient célébrées par des bals, des tournois, des comédies, des festins, des ballets. Faut-il s'étonner qu'un opéra français, nouveauté charmante et sans rivale, ait surgi dans cet alcazar des plaisirs, dans ce séjour enchanté, qu'un prince de l'Église opulent, ingénieux, inventif, voulait enrichir de toutes les magnificences des cours de l'Italie?

L'ÉTOURDI.

MOLIÈRE, 1653.

ACTE I, SCÈNE IV.

TRUFALDIN.

Et vous, filous fieffés, ou je me trompe fort,
Mettez, pour me jouer, vos flûtes mieux d'accord.

Les Romains se servaient d'un singulier moyen pour donner une teinte de mélancolie et de tristesse à leurs airs les plus gais : ils les attaquaient à l'octave, à la quinte basse, et ce changement de diapason suffisait pour les assombrir. La mélodie conservait son allure et son mode ; on l'exécutait dans un ton plus grave, et tout le monde la trouvait alors gémissante, lugubre même. De là nous vient cette expression métaphorique et proverbiale : *Arranger ses flûtes, accorder ses flûtes*, *ajuster ses flûtes*, que l'on emploie pour désigner les précautions, les mesures prises, les démarches faites mystérieusement, afin de préparer le succès d'une fourberie dès longtemps préméditée, la réussite d'une affaire importante, ou la conquête d'une succession, d'une place largement rémunérée.

— L'affaire ne pouvait manquer, Titus avait si bien accordé ses flûtes ! — Le coup a réussi, les voleurs avaient arrangé leurs flûtes avec tant de prévoyance et d'artifice ! » Voilà des locutions familières dont on use chaque jour sans en connaître l'origine et la véritable signification : un musicien vous les révélera.

Les anciens n'avaient pas des théâtres où l'on admît journellement le public pour de l'argent. Leurs comédies, que l'on représentait deux ou trois fois, quatre au plus, dans leur

nouveauté, lorsqu'elles excitaient les transports d'un enthousiasme universel, comme *l'Eunuque* de Térence, que l'on joua deux fois en un jour, *bis die;* honneur décerné dix-neuf cent trente ou quarante ans après au *Matrimonio segretto* de Cimarosa (1); leurs comédies faisaient partie des divertissements offerts au peuple à l'occasion des fêtes religieuses, des jeux du cirque ; elles figuraient parfois aux réjouissances publiques, et même aux funérailles que les familles opulentes et patriciennes célébraient au décès d'un de leurs membres illustres.

S'il s'agissait d'une fête de Cybèle, de Bacchus, ou de toute autre réjouissance publique, ces comédies étaient récitées au son des flûtes égales-gauches, *tibiæ sarranæ*, flûtes de Tyr (2), dont la voix aiguë éclatait d'une manière brillante et gaie. On avait recours aux doubles flûtes droites ou lydiennes, dont le son était grave, pour accompagner ces mêmes comédies, lorsqu'on les exécutait dans des jeux funèbres. Il fallait donc que Térence, le poète, assisté de son musicien Flaccus, affranchi de Claudius, accordât, changeât, ajustât ses flûtes selon les circonstances, afin que sa pièce fût toujours accompagnée et représentée d'une manière convenable.

Nous voyons en tête des *Adelphes*, que cette comédie sonna d'abord sur le ton des flûtes lydiennes aux funérailles de L. Æmilius Paulus (Paul Émile), et que les flûtes de Tyr, les flûtes brillantes et joyeuses, remplacèrent ces instruments de deuil, en d'autres occasions, où le drame devait faire éclater sa gaieté la plus vive. Térence a pris soin de nous avertir de ce changement par les trois initiales M. M. C. po-

---

(1) *Alexandre*, tragédie de Racine, fut représenté deux fois dans la même soirée, lors de sa nouveauté, mais sur deux théâtres différents. Ce double triomphe coûta cher à Racine, puisqu'il lui fit perdre l'affection de Molière.

(2) Tyr était anciennement appelé *Sar* (aujourd'hui *Sour*), d'où vient le mot de *Sarrasin*. Virgile a dit *Sarrano dormiat ostro*.

sées au bas des noms des personnages, et qui signifient *mutatis modibus cantionum*. Ce qui veut dire en d'autres termes: *Nous avons arrangé nos flûtes* pour les représentations ordinaires, et quitté nos habits de deuil, notre ton d'enterrement.

Peut-être vous semblera-t-il étrange qu'une comédie, telle que *l'Eunuque*, le *Heauton-timorumenos*, récitée à voix grave, pût se mettre en harmonie avec les déplorations d'une cérémonie lugubre? Vous ajouterez sans doute que *l'Étourdi*, *le Légataire*, *Turcaret*, dits sur le ton d'une oraison funèbre, d'un psaume de la pénitence, n'en seraient pas moins drôlatiques, et grimaceraient d'une manière infiniment grotesque; le ton ne s'accordant pas du tout avec les lazzi et la chanson. A cela je vous répondrai, que j'accorde mes flûtes sur le ton des vôtres, et que je fais rouler la boule de mes obéissances dans la vallée de vos commandements.

Térence et Flaccus, son musicien, avaient combiné leurs flûtes pour le *Heauton-timorumenos* et *les Adelphes* d'une manière semblable, avec cette différence que la première de ces comédies fut d'abord exécutée gaiement. Les flûtes lydiennes vinrent l'attrister ensuite. *L'Andrienne* et *l'Eunuque* réunirent constamment pour leur mise en scène les flûtes égales, droites et gauches.

> Et vous, filous fieffés, ou je me trompe fort,
> Mettez, pour me jouer, vos flûtes mieux d'accord.

En parlant ainsi, Trufaldin s'adresse à Lélie, à Mascarille, qui, l'un et l'autre, pourraient avoir en poche une flûte. Mais Lélie eût-il été seul, le malin vieillard ne se fût pas exprimé d'une autre manière. *Mettez vos flûtes mieux d'accord*, aurait-il dit, et non pas *votre flûte*. Ce pluriel obligé, dont le proverbe ne s'est jamais dessaisi, prouve, démontre, que le dicton nous vient des anciens. Leurs flûtistes ne marchaient pas sans une collection d'instruments de toutes les tailles; ils

avaient même des flûtes doubles, une pour chaque main, et qu'un même *tibicen* embouchait.

Ebria nos madidis rumpit tibicina buccis,
Sæpè duas pariter, sæpè monaulas habet.

— Dans les premiers siècles, on n'admettait que l'honnête et le beau ; les cantiques ne recevaient que les ornements qui leur convenaient. Il y avait pour chacun d'eux, ainsi que pour les divers jeux publics, des flûtes qui leur étaient propres, accordées aux tons de ces chants... Pronomus fut le premier qui varia les modes suivant la variété des flûtes. ATHÉNÉE, livre XIV, chapitre 8.

Les Égyptiens modernes ont conservé toutes ces espèces de flûtes, qu'ils appellent *nây*. Nos flûtes longues ou courtes, sonnant la tierce ou l'octave, jouant en *la*, en *ré*, lorsque les clarinettes jouent en *ut*, en *fa*, lorsque les bassons et les trombones jouent en *si bémol*, en *mi bémol*, ne représentent qu'une seule flûte, puisque leur résultat sonore est le même pour l'oreille, et qu'elles figurent naturellement dans tous les orchestres. La diversité que l'on remarque dans la tonalité de ces instruments n'existe que pour l'œil, son utilité précieuse est de joindre une plus belle qualité de son à des combinaisons de doigté moins compliquées : nous arrivons au parfait accord, en suivant des voies différentes qui tendent toutes au même but.

Si nous donnons le nom de *flûtes* aux navires destinés à porter des vivres, des munitions, et que l'on arme en guerre au besoin, nos anciens les appelaient *luths*. — Voyez cy pres nostre nauf deux lutz, troys flouins, cinq chippes, huyct voluntaires, quatre gondoles et six fregates, par les bonnes gens de ceste prochaine isle envoyees a nostre secours. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chapitre 22.

En 1703, à la première représentation de *l'Andrienne*, Mme Dancourt parut en robe longue, ouverte, abattue, déshabillé commode pour Glycérie qui relève de couches. Ce vêtement peu grec et de fantaisie plut infiniment, prit le

nom d'*andrienne*, et la mode le fit succéder aux robes troussées et rattachées que les dames portaient auparavant.

Le Mystère de la Passion avait mis en lumière les robes à l'Ange (1), à la Vierge, dont les femmes se paraient encore en 1640, et dont nos couturières ont conservé des souvenirs. Mlle Marthe le Rochois, représentant Arcabonne dans *Amadis*, opéra de Quinault et Lulli, se fit tailler de longues manches à la persienne, pour cacher ses bras qu'elle ne trouvait point assez beaux; et les manches *amadis* compteront bientôt deux siècles d'existence. Après la victoire de Steinkerque, cette virtuose parut en scène dans le rôle de Thétis, avec une cravate de dentelles jetée sur son habit de théâtre, et négligemment attachée à son cou; voulant imiter ainsi nos officiers, qui, surpris de grand matin par leurs adversaires, n'avaient pas eu le temps de songer à leur toilette, et s'étaient vu forcés d'aller, en négligé, les combattre et les vaincre. Cette allusion spirituelle et patriotique fut saisie, vivement applaudie, et tout le monde s'empressa de jeter une *steinkerque* sur son cou.

Une couronne de fleurs noires, surmontée du croissant de Diane, accompagnée d'un voile qui flottait en arrière, telle était la coiffure *à l'Iphigénie*. Cet ajustement lugubre d'une victime prête à marcher à l'autel, était joyeusement porté : Louis XV venait de mourir au moment où l'opéra de Gluck brillait de tout son éclat. Mai 1774.

Les deux incendies de l'Opéra firent adopter la couleur *tison*, en 1763; la couleur *Opéra brûlé*, pendant l'été de 1781.

Mlle de Camargo, première danseuse, avait un joli pied, toujours admirablement chaussé. Le cordonnier de cette virtuose fit une grande fortune.

---

(1) — Madamoiselle sa femme avait une jupe de satin jaune, une robe à l'Ange si bien mise, un collet si bien monté, que je ne puis mieux la comparer qu'à la pucelle Saint-George, qui est dans les églises, ou à ces poupées que les atourneresses ont à leurs portes. » CHARLES SOREL, *Francion*, 1633.

Les représentations d'*Athalie*, que l'Opéra, la Comédie-Française, donnaient à la cour en 1780, firent adopter la tunique des lévites par les femmes et par les hommes. Mme Dugazon parut dans *Blaise et Babet* avec une jupe de soie bleue, tramée de rose, et cette couleur changeante fut préférée à toute autre. Pour être à la mode, il fallait porter une robe, une veste *Blaise et Babet*. Les chapeaux *à la Nina*, *à la Primerose*, ont eu la vogue comme les bonnets *à la Fiancée* et la coiffure *à la Neige*, les robes *à l'Iphigénie*, *Jean de Paris*, *Solitaire* comme les robes *à la Dame blanche*, *à la Robin des Bois*. Cette dernière combinaison, rouge et noir, s'appelait, en 1785, *à la Malbrou; Danaïdes*, en 1820.

Paul et Virginie, opéra comique de Kreutzer, mit en faveur la coiffure *à la créole*, où figurait un mouchoir de Madras, coquettement ajusté. *Le Laboureur chinois* dut sa réussite à la coiffure de Mme Albert, fort jolie femme. Elle représentait Nida; ses beaux cheveux relevés à la chinoise avec des épingles d'or, à perles d'or pendantes, sa figure entièrement découverte, et que cette parure étrange rendait plus gracieuse encore, produisirent un effet magique sur le public. Les applaudissements éclatèrent au moment où Mme Albert se montra. On rendit hommage à l'actrice avant qu'elle eût dit un seul mot. Les autres virtuoses de l'Opéra voulurent essayer de ce moyen de succès ; et, sans avoir égard à la qualité des personnages qu'elles représentaient, méprisant toutes les convenances théâtrales, on vit Psyché, Vénus, Iphigénie, Antigone même, en 1813! paraître en habit grec, coiffées à la chinoise, à grand renfort d'épingles d'or, à perles d'or flottantes. Elles s'aperçurent bientôt qu'elles faisaient de l'esprit, de l'anachronisme en pure perte. Cet ajustement était périlleux, il ne convenait pas à toutes les figures. Fidèle à ses amours, le public n'applaudissait, ne fêtait qu'une seule Chinoise : Mme Albert. La coiffure chinoise se répandit aussitôt dans le monde galant, et s'y maintient encore à petit nombre d'exemplaires.

Pantalone Bisognosi, personnage de l'ancienne Comédie-

Italienne, et l'un des quatre qui portaient le masque, était vêtu d'une simarre vénitienne, ouverte par-devant, et d'un haut-de-chausses collant de tricot de soie, d'une seule pièce, couvrant les pieds, les jambes, et s'attachant à la ceinture. Emprunté d'abord à Pantalone, pour la chambre, ce haut-de-chausses à double usage fit ensuite partie du costume de ville, et prit le nom de *pantalon*. Les premiers pantalons que j'ai vu porter en 1792, étaient collants, en tricot de soie, à peu près transparent. Aux pantoufles du marchand vénitien, les lions du siècle dernier substituaient des escarpins fort élégants. Cette pièce du costume accusait les formes avec trop de naïveté, pour que la mode en devînt générale. On tailla bientôt des pantalons en étoffes, en drap, plus larges et plus discrets, que les jambes de coq s'empressèrent de chausser. Le pantalon était en usage du temps de François Ier, mais il n'avait pas encore reçu le nom qu'il tient du théâtre.

Gilles nous a donné, légué son gilet. Les *gertrudes*, grande et petite, et les autres bonnets *à la clochette*, *à la sultane*, *au doux sommeil*, les *moissonneuses*, les *glaneuses*, coiffures si bien portées de 1768 à 1785, durent leur naissance et leur vogue aux drames, lyriques ou non, que le public affectionnait; tels que *Isabelle et Gertrude*, *la Clochette*, *les Trois Sultanes*, *Atys*, *es Moissonneurs*. Mme Buffault, rue de la Monnaie, *Aux Traits galants*, faisant le commerce de la soie et des modes, inventait et lançait dans le monde une bonne part de ces jolies choses. Lorsque son mari devint un des administrateurs de l'Académie royale de Musique, on le représenta, dans une caricature, mesurant avec une aune l'étendue des voix de ses chanteurs; et s'exerçant avec les symphonistes sur *les modes* maje ur et mineur. C'est alors, en 1782, qu'il ouvrit et fit bâtir en partie la rue qui porte son nom.

Il est inutile de vous désigner la comédie qui fournit le nom de la *sauce à pauvre homme*, sauce piquante, faite sur table pour assaisonner un homard, du roti froid, une salade appétissante de poisson ou de volaille.

— Nantes, 1648, 23 avril. Ce jour est venu au bureau le sieur Molière, l'un des comédiens de la troupe du sieur Dufresne, qui a remontré que le reste de ladite troupe devait arriver un jour en cette ville, et a supplié très humblement Messieurs leur permettre de monter sur le théâtre, pour représenter leurs comédies (1). Sur quoi l'avis commun du bureau a été arrêté que la troupe desdits comédiens tardera de monter sur le théâtre jusqu'à dimanche prochain, auquel jour il sera avisé ce qui sera trouvé à propos d'être fait. » *Extrait des registres de la municipalité.* CAMILLE MELLINET, *de la Musique à Nantes*, 1837.

M. Mellinet fait observer que depuis l'ouverture du théâtre de Nantes en 1639 jusqu'à nos jours, tous les entrepreneurs de spectacles s'y sont complètement ruinés. La chance est belle pour un nouveau-venu.

— Quelque desir que j'eusse de passer les monts, dont je pouvais à toute heure contempler les croupes blanchissantes, je ne pus résister aux caresses que je reçus du beau monde, qui fit tout honneur et tout accueil à mes muses. J'y vis (à Lyon) Mme de Saint-Pierre, qui me donna sa musique, après lui avoir donné la mienne. Je la donnai encore à tous les convents des religieuses chantantes, à qui je savais le meilleur gré du monde : car il n'y avait pas une de ces filles dévotes qui n'eût déjà une copie (exemplaire imprimé) de mon *Ovide en belle humeur*. Mais ce qui m'y charma le plus, ce fut la rencontre de Molière et de messieurs les Béjart. Comme la comédie a des charmes, je ne pus si tôt quitter ces charmants amis. Je demeurai trois mois à Lyon parmi les jeux, la comédie et les festins, quoique j'eusse bien mieux fait de ne m'y pas arrêter un jour; car au milieu de tant de caresses, je ne laissai pas d'y essuyer de mauvaises rencontres. »

Vrai troubadour, poète et musicien, chantre et joueur de luth et de téorbe, d'Assoucy voyageait en compagnie de deux

(1) Ces représentations, où figurait Molière, furent données, à Nantes, dans le jeu de paume de la rue Saint-Léonard.

pages, Pierrotin et Valentin, sopranes, et donnait avec eux des concerts. Jaloux de Pierrotin, dont il sentait la supériorité, Valentin s'était donné des soins beaucoup trop officieux pour le faire noyer dans la Saône, et s'était dérobé par la fuite aux résultats que pouvait amener son espièglerie. Le trio concertant était réduit à deux parties, et la bourse du maître venait d'être singulièrement allégée par les chances défavorables de trois dés. Le pélerin démonté, dévalisé, reprend le cours de son voyage, et pique vers le sud au lieu de se diriger du coté de l'aurore, afin d'aller à la remonte.

— Comme un précipice attire l'autre, ayant ouï dire qu'il y avait dans Avignon une excellente voix de dessus (soprane) dont je pourrais facilement disposer, au lieu de suivre, par le col de ses montagnes, cet agréable torrent qui mène à Turin, je m'embarquai avec Molière sur le Rhône qui mène en Avignon, où étant arrivé avec quarante pistoles de reste du débris de mon naufrage, comme un joueur ne saurait vivre sans cartes, non plus qu'un matelot sans tabac, la première chose que je fis ce fut d'aller à l'académie. J'avais déjà ouï parler du mérite de ce lieu, et de la capacité de plusieurs galants hommes qui divertissaient galamment les bienheureux passants qui aimaient à jouer à trois dés. »

Cours au tripot, brigand ; je suis enchanté de t'y voir perdre argent, pistoles, bague, manteau, pourpoint, chausses, baudrier, chemises. Braves les juifs qui t'ont dépouillé ! braves Melchisédech, Moïse le Cornu, Simon le Lépreux, et surtout Mourdakaï, dont tu défigures le nom, en écrivant, de dépit, *Merdaca*. Les *Montpelliochs*, *Montpelliois*, *Montpelliens* ou *Montpellierens*, ceux de Montpellier (1) enfin, comme dirait Plutar-

(1) En arrivant à Paris (1832) le chanteur excellent Tamburini se souvenait si bien des leçons qu'il avait reçues à l'égard de l'*u* français qu'il disait : — Pendant *tute* la *rute*, ayant le vent en *pupe*, on nous servait la *supe*, etc. Les habitants de Montpellier, craignant sans doute d'exagérer la prononciation de l'*e*, disent *Montpelier* au lieu de *Montpélier* ainsi que les *ll* de *Montpellier* l'ordonnent. Ils diront même : Un *sélier* de *Montpelier*, quoique *sellier* et *Montpellier*, ayant la même orthographe,

que, voulaient te brûler vif pour je ne sais quelles facéties de poésie burlesque : c'est-à-dire à Avignon que tu devais expier un crime irrémissible, un forfait à nul autre second. Comment ! la fortune te favorise au point de passer trois ou quatre jours, une ou deux semaines peut-être, si le vent l'ordonnait, sur le coche du Rhône avec Molière et sa bande illustre et joyeuse, avec Molière qui venait de triompher à Lyon, en y faisant connaître *l'Étourdi*, chef-d'œuvre dont cette ville avait eu les prémices ! et tu ne nous dis pas un mot de cette insigne et première victoire, remportée sous tes yeux ! Pas une syllabe des longues et précieuses conversations d'une société de gens d'esprit que présidait le plus grand génie des temps modernes ! toi qui viens de tresser, de noircir tant de pages pour nous conter les faits et gestes d'un moine, d'un mendiant et d'un ours, bêtes plus dignes de ta plume, et qui furent tes compagnons de voyage sur la Saône ! tu nous dérobes méchamment les belles choses que Molière a dû te dire sur la musique ! je ne puis supposer qu'il t'ait parlé de poésie. Tu chantais des airs pour l'ébattement des haleurs et des servantes de cabaret, et peut-être baryton et soprano, luths et théorbes ont gardé le silence pendant la descente du Rhône ! c'est inimaginable.

Revenons à notre poëme.

— Mais comme un homme n'est jamais pauvre tant qu'il a des amis, ayant Molière pour estimateur et toute la maison des Béjart pour amie, en dépit du diable, de la fortune et de tout ce peuple hébraïque, je me vis plus riche et plus content que jamais. Car ces généreuses personnes ne se contentèrent pas de m'assister comme ami, elles me voulurent traiter comme parent. Étant commandés pour aller aux États, ils me menèrent avec eux à Pézenas, où je ne saurais dire com-

---

doivent être prononcés de la même manière. Les Parisiens écrivent *cadeau*, *épousée*, *voisin*, *bourrée*, mais ils ont soin de prononcer fort élégamment *cadio*, *épousâie*, *voisin*, *bourâie*, tant ils craignent que leur langue ne soit pas assez complètement sourde-muette.)

bien de grâces je reçus ensuite de toute la maison. On dit que le meilleur frère est las au bout d'un mois de donner à manger à son frère ; mais ceux-ci, plus généreux que tous les frères qu'on puisse avoir, ne se lassèrent point de me voir à leur table tout un hiver, et je puis dire :

Qu'en cette douce compagnie
Que je repaissais d'harmonie,
Au milieu de sept à huit plats,
Exempt de soins et d'embarras,
Je passais doucement la vie.
Jamais plus gueux ne fut plus gras ;
Et quoi qu'on chante, et quoi qu'on die
De ces beaux messieurs des États
Qui tous les jours ont six ducats,
La musique et la comédie ;
A cette table bien garnie,
Parmi les plus friands muscats,
C'est moi qui soufflais la rotie,
Et qui buvait plus d'hypocras.

» En effet, quoique je fusse chez eux, je pouvais bien dire que j'étais chez moi. Je ne vis jamais tant de bonté, tant de franchise ni tant d'honnêteté que parmi ces gens-là ; bien dignes de représenter réellement dans le monde les personnages des princes qu'ils représentent tous les jours sur le théâtre. Après donc avoir passé six bons mois dans cette cocagne, et avoir reçu de monseigneur le prince de Conti, du généreux monsieur de Guillerargues et de plusieurs personnes de cette cour, des présents considérables, je commençai à regarder du coté des monts : mais comme il me fachait fort de retourner en Piémont sans y amener encore un page de musique, et que je me trouvais tout porté dans la province de France qui produit les plus belles voix aussi bien que les plus beaux fruits, je résolus de faire encore une tentative, et pour cet effet, comme la comédie avait assez d'appas pour s'accommoder à mon desir, je suivis encore Molière jusqu'à Narbonne ; mais n'en ayant pu trouver dans tout ce territoire aucun qui approchât du mérite de Pierro-

tin, je quittai Narbonne pour reprendre mes premières brisées : c'est-à-dire le chemins des monts, pour aller à Turin. »

Au regard des belles voix et de leur abondance, les contrées de langue d'oc avaient déjà leur réputation faite ; et si le troubadour ne put pas y recrutrer un second virtuose, c'est qu'il fut maladroit, ou que des parents timides ou prudents ne voulurent pas lui confier un trop jeune garçon pour un voyage au long cours. D'Assoucy revient à-n-Avignon l'année suivante, 1654, et dit :

— Quoique je n'eusse plus de Molière ni de Béjarts pour me secourir, c'était assez qu'il y eût un Montdevergues, qui pour moi n'était pas moins que la Providence même en personne. Quoique ce généreux seigneur perdît tous les jours son argent, comme c'était sa coutume, il ne laissa pas de me donner plus de vingt pistoles en plusieurs fois, que j'employai encore tout au profit du sieur Merdaca et de Simon le Lépreux, pource que M. de Montdevergues, disant qu'il y avait plus de plaisir à jouer qu'à manger, ne voulait pas que son argent me servît à manger. » D'ASSOUCY (*Aventures de M.*

MASCARILLE.

Au nom de Jupiter, laissez-nous en repos,
Et ne nous chantez plus d'impertinents propos !

Acte I, scène 8.

PANDOLFE.

C'est parler comme il faut. Et que peut-il répondre ?

MASCARILLE.

Répondre ? Des chansons dont il vient me confondre.

Acte I, scène 9.

Mais quoi ! que feras-tu que de l'eau toute claire ?
Traversé sans repos par ce démon contraire,
Tu vois qu'à chaque instant il te fait déchanter.

Acte III, scène 1.

Il te contrarie au point du te faire sortir du ton, de te faire agir et parler d'une manière opposée à tes intentions.

MASCARILLE, *après avoir chanté.*

Je ris et toutefois n'en ai guère envie.

Acte V, scène 10.

Tel fois chante li ménestriers
Que c'est d'tous li plus courreciez.

Anciens proverbes manuscrits, XIIIe siècle.

Tel chante qui n'a joie.

GABRIEL MEURIER, *Trésor des sentences*, XVIe siècle.

MARINETTE.

Nous en tenons, madame : et puis prêtons l'oreille
Aux bons chiens de pendards qui nous chantent merveille.

Le Dépit amoureux, Acte II, scène 4.

AMPHITRYON.

Il faut être, je le confesse,
D'un esprit bien posé, bien tranquille, bien doux,
Pour souffrir qu'un valet de chansons me repaisse.

Amphitryon, Acte II, scène 1.

Le musicien Molière aimait à chanter sur tous les tons.

SGANARELLE.

Chansons que tout cela.

L'École des Maris, Acte I, scène 2.

SGANARELLE.

Ne t'afflige point tant ; va, ma petite femme,
Je m'en vais le trouver, et lui chanter sa gamme.

Idem, Acte II, scène 2.

ORANTE.

Non, vous nous dites là d'inutiles chansons.

Les Facheux, Acte II, scène 3.

ARNOLPHE.

Gardez-vous d'imiter ces coquettes vilaines
Dont par toute la ville on chante les fredaines.....
Ce que je vous dis là ne sont pas des chansons.

L'École des Femmes, Acte III, scène 2.

PIERROT.

Je fais jouer tous les vielleux quand ce vient la fête.

Don Juan, Acte II, scène 1.

LISETTE.

Je veux que vous vous réjouissiez auparavant, que vous chantiez, que vous dansiez.... .

SGANARELLE.

Allons donc. (*Il chante et danse.*) La lera la la, la lera la. Que diable.

L'Amour médecin, Acte III, scène 4.

ALCESTE.

Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire.

Le Misanthrope, Acte I, scène 2.

GÉRONTE.

Tous ces biens à venir me semblent autant de chansons.

Le Médecin malgré lui, Acte II, scène 2.

DON PEDRE.

Cette nuit encore on est venu chanter sous nos fenêtres.

ISIDORE.

Il est vrai : la musique en était admirable.

Le Sicilien, Scène 7.

HALI.

Chala bala..... Voici une chanson nouvelle qui est du temps.

Idem, Scène 8.

MADAME PERNELLE.

Là, jamais on n'entend de pieuses paroles ;
Ce sont propos oisifs, chansons et fariboles.

Tartufe, Acte I, scène 1.

ORGON.

Je conte justement ce qu'on verra dans peu.

DORINE.

Chansons!.....
Vous n'en feriez que mieux de suivre mes leçons.

ORGON.

Ne nous amusons point, ma fille, à ces chansons.

Idem, Acte II, scène 2.

DORINE.

Nous en ferons agir de toutes les façons.
Votre père se moque ; et ce sont des chansons.

Idem, idem, Scène 4.

Voir! — Oui — chansons. — Mais quoi! si je trouvais manière
De vous le faire voir avec pleine lumière...?

Idem, Acte IV, scène 3.

J'ai douté fort longtemps que ce fût tout de bon ;
Et je croyais toujours qu'on changerait de ton.

Idem, idem, Scène 7.

CLÉANTE.

Votre ressentiment ne doit point éclater ;
Et s'il parle d'accord, il le faut écouter.

Idem, Acte V, scène 4.

LES PRÉCIEUSES RIDICULES.

MOLIÈRE, 1659.

SCÈNE X.

MASCARILLE.

Je veux vous dire l'air que j'ai fait dessus.

CATHOS.

Vous avez appris la musique?

MASCARILLE.

Moi? point du tout.

CATHOS.

Et comment donc cela se peut-il?

MASCARILLE.

Les gens de qualité savent tout sans avoir rien appris.

MADELON.

Assurément, ma chère.

MASCARILLE.

Écoutez si vous trouverez l'air à votre goût : hm, hm, la, la, la, la, la. La brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse de ma voix; mais il n'importe, c'est à la cavalière.

— Quand je vois ces cavaliers, qui pour se mettre en crédit chez les dames, négligent la voie des armes, des joûtes et des tournois, pour faire les beaux esprits, et les versificateurs : j'aimerais autant voir les chevaliers du port au Foin, faire les galants avec leurs tournois à la batelière, lorsqu'ils tirent l'anguille ou l'oison, et qu'il sjoûtent avec leurs lances. Cependant il se coule mille millions de méchants vers sous le titre spécieux de *vers à la cavalière*, qui effacent tous les bons et qui prennent leur place. Combien voyons-nous de femmes bien faites, mépriser des vers tendres et excellents qu'aura faits pour elles un honnête homme avec tous les soins imaginables, pour admirer deux méchants quatrains, aussi

polis que ceux de Nostradamus, qu'un plumet leur aura donnés? O Muses! si tant est que votre secours soit nécessaire aux amants, pourquoi souffrez-vous que ceux qui vous barbouillent et qui vous défigurent, soient favorisés par votre entremise, et que vos nourrissons les plus chers soient d'ordinaire si mal reçus?» FURETIÈRE, *le Roman bourgeois*, 1646.

Les airs bachiques ou galants, les airs à boire mêlés de galanterie, formaient le répertoire des chanteurs de salons ou de ruelles. Ils les faisaient entendre aux soupers : les dames entonnaient aussi des hymnes à Bacchus, elles en composaient (1). L'imprimeur Ballard avait publié pour elles un recueil en deux volumes, ayant pour titre *les Tendresses bachiques*. Ces airs devaient être chantés à la cavalière, c'est-à-dire, librement et sans instruments.—C'était faire le précieux ou la précieuse de se piquer de ne point chanter sans théorbe, » dit le professeur Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668, in-12.

— La conversation languit : on prie quelqu'un de chanter un air, on l'écoute et l'on recommence à causer. S'il avait proposé d'envoyer quérir une basse de viole, on se serait séparé. A la fin du repas, dans l'émotion où le vin et la joie ont mis les conviés, on demande un air à boire : l'accompagnement aurait là quelque chose de géné, qui serait hors de saison et sentirait trop le concert préparé. Il y a d'ailleurs à chanter seul je ne sais quoi de cavalier et de dégagé, qui convient mieux à un homme de qualité, que la servitude et l'embarras de l'accompagnement. Caton n'a-t-il pas dit? *Quod simpliciter canere non erat servile opus.* » LECERF DE LA VIEUVILLE, seigneur de Fresneuse, garde des sceaux du parlement de Normandie,

(1) Dans les *Poésies de Mme de Sainclonge*, on trouve beaucoup plus de chansons à boire que de vers galants. *Deux volumes in-12*, *Dijon*, 1714. Le *Mercure de France* a donné, pendant plus d'un siècle, une, deux et même trois chansons à boire par mois, à ses nombreux souscripteurs.

Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles, 1704, in-12.

— Le Pailleur savait la musique, chantait, dansait, faisait des vers pour rire ; il chanta quatre-vingt-huit chansons pour une soirée de carnaval. » TALLEMANT DES RÉAUX.

On trouve dans nos bibliothèques nationales une infinité de recueils d'airs de ces divers genres composés par Goudimel Roland Delattre, dit *de Lassus*, Claude Lejeune, dit *Claudin*, Jacques Moderne, Arcadet, Gilles Maillard, Du Caurroy, Hautcousteaux, Moulinié, Guédron, Cambefort, Bailli, Antoine Boësset, Jean Boësset, Claude Boësset, Lambert, Louis de Mollier, dit *Molière*, Richard, Du Buisson, le Camus, Brunet, Noblet, Lulli, Bacilly, Moreau, Gilliers, Matho, de Bousset, Mourel, de Chassé, Boismortier et beaucoup d'autres. Le père Kircher nous a conservé la chanson : *Tu crois, ô beau soleil*, fort bien écrite à quatre voix par le roi Louis XIII. *Musurgia universalis*, tome I, page 690.

Voici les paroles d'une de ces chansons qui faisaient les délices des gastronomes. La musique en est fort originale ; la mesure, le mouvement changent à chaque distique, à chaque vers, pour que le sens des mots soit mieux exprimé ; l'art de chanter se réduisait alors presque aux règles de la déclamation.

(A quatre temps, lent.)
Je ne saurais chanter sans accompagnement.
(A trois temps, vite.)
Le verre est un instrument (*Bis.*)
Qui m'accompagne à merveille.
(A quatre, majestueux.)
C'est ma viole, c'est mon clavecin,
(Gamme.)
Ter lin tin tin tin, ter lin tin tin tin.
(Reprenez les trois premiers vers pour finir.)

— Au quatrième acte du *Bourgeois gentilhomme*, il y a deux airs à boire. Le second :

Buvons, chers amis, buvons,
Le temps qui fuit nous y convie ;

était un des airs du monde que Lulli a, toute sa vie, le plus aimé. Brunet m'a dit qu'ils le chantaient souvent ensemble ; Lulli chantait la basse, accompagnant de son clavecin. » LECERF DE LA VIEUVILLE.

Brunet avait musiqué beaucoup de brunettes comme tous les compositeurs de son époque, et n'a pourtant pas donné son nom à ces chansons d'amour, ainsi qu'on pourrait le croire. *Chanson d'amour*, tel était jadis le titre du petit poème lyrique appelé maintenant *romance; brunette* fut préféré vers 1585. Dans les recueils de Ballard publiés sous le règne de Louis XIV, toutes les chansons d'amour portent le nom de *brunette*; en voici la raison, que je vous ferai mieux comprendre en citant quelques vers.

Le beau berger Tircis,
Près de sa chère Annette,
Sur le bord du Loir assis
Chantait dessus sa musette :
— Ah ! petite brunette,
Ah ! tu me fais mourir. » (1)

Tel est le début d'une romance mise au jour vers 1585, dont le succès fut si grand, si populaire, que l'on donna le nom de *brunette* à toutes les chansons rimées sur un sujet plein de tendresse et de sentiment. Il est bon d'ajouter que ces deux derniers vers formaient le refrain de tous les couplets de la romance favorite.

Les chansons, les refrains satiriques, tels que les guéridons, les ponts-bretons, les *oui-da*, les *lérida* (2), les *tarare pon pon*, les *lampons*, les *colin-tampon*, les *ton ton ton taine ton ton*, avaient une origine semblable. On adoptait les refrains des chansons à la mode, et d'autres paroliers s'empressaient de

(1) L'auteur de *Jocelyn* nous ramène à l'heureux temps où l'on faisait rimer *assis* avec *mourir* ; c'est un progrès.

(2) Qui ne chantât des léridas
Et des lampons et des oui-das.
SCARRON, *le Virgile travesti.*

terminer leurs couplets par ces mêmes refrains, amenés avec plus ou moins de bonheur. N'avons-nous pas vu dernièrement un populaire stupide savourer avec délices une ordure musicale venue du pays des Iroquois, et se passionner pour *drin, drin, drin, drin?* Tous nos vaudevillistes jetaient le *drin drin* à leur auditoire comme on jette le brouet aux pourceaux.

Les guéridons furent d'abord appliqués au branle de la torche. On les adressait à celui qui, placé dans le milieu du cercle, tenant le flambeau, servait de guéridon, et devenait ainsi le plastron muet, impassible de toutes les railleries. La danse de la torche est encore en usage en Allemagne; elle fut exécutée à Berlin, en mai 1729, aux noces de la seconde fille du roi de Prusse avec le margrave d'Anspach. Les Allemands appellent ce branle *facheldantz*. Nous en avons vu l'imitation embellie dans les représentations de *Faust*, opéra de Spohr, données à Paris, en 1830, par les chanteurs allemands.

Tarare se dit en imitation d'un appel de trompette, et *pon pon* figure le jeu du tambour. Ce refrain lancé dédaigneusement à celui qui menace, lui fait comprendre qu'on ne craint pas de le défier à cheval comme à pied.

Colin-tampon est une expression de mépris qui date du règne de François Ier. C'est un sobriquet formé par onomatopée du bruit des tambours battant la marche des Suisses, et que nos soldats leur appliquèrent après les avoir vaincus à Marignan. — Je m'en moque, je m'en soucie, comme de colin-tampon. » Le refrain est devenu proverbe.

> Les seigneurs des treize cantons,
> Ces fidèles colin-tampons.
>
> LORET, 19 juillet 1653.

Les *flonflons*, les *la farira dondé*, les *tourelouribo*, les *lanturlu*, etc., qu'Olivier Basselin a jetés au hasard dans ses couplets bachiques, dérivent du grec et de l'hébreu. Depuis 1434, ils ont dispensé trop souvent nos coupletiers d'avoir de

l'esprit, et nos anciens voulaient bien se contenter de ces refrains, quand ils n'étaient pas trop maladroitement amenés.

> Latin, le désordre entendu,
> Leur répondit, *lanturelu.*
> Ce mot en langage vulgaire
> Veut dire : *allez vous faire faire;*
> Je ne saurais honnêtement
> Vous l'expliquer plus clairement.
>
> SCARRON, *le Virgile travesti*, livre VII.

Les Italiens chantaient beaucoup à table, c'est-à-dire autour d'une table chargée ou non de mets appétissants. Leurs *madrigali di tavolino* étaient spécialement écrits pour ces virtuoses gourmands d'harmonie. Les moines exécutaient en chœur le *Benedicite* avant de commencer leur repas, et le *Gratias* quand ils se levaient de table. Pour la commodité des chanteurs et la correction de l'ensemble, on imagina de graver ces deux prières sur les couteaux. Après avoir lu sa partie du *Benedicite* sur un coté de la lame, on tournait le feuillet tranchant, qui présentait *Gratias* à son revers. Quatre ou cinq couteaux armaient à l'instant un quatuor, un quintette vocal, où chacun trouvait sa partie notée. Jouer des couteaux était chose agréable, innocente en pareille occasion.

Antiquaire savant, violoniste des plus distingués, M. Sauvageot possède plusieurs de ces instruments de table et de musique, en son cabinet de curiosités infiniment remarquables. Ces reliques, d'un très joli travail, appartiennent au XVI[e] siècle.

Plus tard, à Rouen, de fort habiles potiers ont publié des chansons joyeuses, des canons à trois, à quatre voix, imprimés sur des assiettes de faïence, avec bordures élégantes. Ces assiettes, parfaitement en harmonie avec les couteaux, sont arrivées aussi dans le cabinet de M. Sauvageot, en compagnie d'un violon, de taille ordinaire, en faïence, à l'exception de la touche et des chevilles, avec ornementations bleues sur fond blanc, du temps de Louis XIV. Au revers de cet instrument singulier, on voit dans le haut un concert d'anges,

et, dans sa partie inférieure, des musiciens, en costume de l'époque, exécutant des symphonies.

Béranger déplore, avec autant d'esprit que de malice, l'abandon à peu près général de la chanson de table, mise en scène à table. Je citerai ce charmant opuscule, il se présente ici doublement à propos, puisque nous y retrouverons un de ces vieux refrains pleins d'énergie, enfants capricieux du bachique délire de Basselin.

LA MUSIQUE.

Purgeons nos desserts
Des chansons à boire.
Vivent les grands airs
Du Conservatoire!
Bon!
La farira dondaine!
Gué!
La farira dondé.

Tout est réchauffé
Aux diners d'Agathe :
Au lieu de café,
Vite une sonate.

L'Opéra toujours
Fait bruit et merveilles;
On y voit les sourds
Boucher leurs oreilles.

Acteurs très profonds,
Sujets de disputes,
Messieurs les bouffons,
Soufflez dans vos flûtes.

Et vous, gens de l'art,
Pour que je jouisse,
Quand c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse.

Nature n'est rien,
Mais on recommande
Goût italien,
Et grace allemande.

Si nous t'enterrons,
Bel art dramatique,

Pour toi nous dirons
La messe en musique.
Bon!
La farira dondaine,
Gué!
La farira dondé.

J. P. DE BÉRANGER.

— Martin cita, chanta des chansons de Martin à plusieurs parties, des chansons dialoguées entre les bergers et les bergères, des chansons poitevines entre des bergères qui s'appellent par des huchements d'une syllabe : *Ou! oup! ou! oup* (1)! des chansons bourguignones : *Gué! ô gué* (2)! des chansons d'une province avec la réponse d'une autre province. Ce joyeux monosyllabe est dans les noëls bourguignons les plus anciens. » A. A. MONTEIL, *Histoire des Français des divers états.*

L'Académie écrit *tuorbe* et prononce *torbe.* Nodier écrit *théorbe* ou *thuorbe.* Ce mot venant de l'italien *Tiorba,* nom de l'inventeur de l'instrument qu'il désigne, nous devrions écrire et prononcer *tiorbe.* Suivons pourtant l'exemple de Bacilly, de Molière, de Ninon de l'Enclos, en disant *théorbe;* mais écrivons *téorbe*, puisque ce vocable n'a point une origine grecque. Le Gallois (1680) écrit *teurbe.* On avait jadis la manie d'ajouter une *h* à des mots qui ne réclamaient point cette lettre. Mazarin appelle en France des moines de Teate, ville d'Italie, et le nom de ces religieux téatins est figuré d'une manière étrange et ridicule *théatins.*

Bien que dérivé du luth, instrument fort ancien, le téorbe venait d'être inventé lorsque Louis XIII monta sur le trône. Les Français jouaient du téorbe sans trop savoir comment ils devaient le nommer ; de là provient la variété des appellations qu'il reçut, et l'incertitude que nos dictionnaires montrent encore à l'égard de l'orthographe et de la prononcia-

---

(1) Vénerie de du Fouilloux, *Comme les bergères érodent leurs brebis.*
(2) *Noëls et chansons*, par Martin, Lyon, Bonhomme, 1556.

tion de ces vocables. Scarron nous fait connaître l'embarras que les Parisiens éprouvaient quand ils voulaient désigner l'instrument nouveau dont les virtuoses à la mode venaient de s'emparer. — Mantigny passant le long de la muraille d'un jardin, entendit accorder un théorbe dans un cabinet bâti sur le chemin. Il avait appris à chanter et à jouer du luth étant page ; le métier de la guerre ne l'avait point empêché de le cultiver, et d'acquérir la même réputation de bien chanter. Il ne faut donc pas s'étonner s'il arrêta son cheval quand il ouït toucher les cordes d'un théorbe, *instrument dont le nom à Paris n'est pas intelligible à tout le monde.* La personne qui le touchait l'accordait en maître ; c'est ce qui lui fit attendre ce qui en arriverait. Enfin, il entendit préluder sur le théorbe, et ensuite une parfaitement belle voix, qui était conduite de méthode, chanta un air sur une absence avec une grande justesse, et d'une manière fort touchante. Il ne se put tenir de dire assez haut pour être entendu, que Lambert n'aurait pas mieux chanté. « SCARRON, *Histoire de Mantigny, gentilhomme sicilien.* Fragment d'une VII[e] Nouvelle.

L'exemple que me donne le gentilhomme sicilien m'enhardit et m'engage à dire assez haut pour être entendu, que nos académiciens de tous les temps ont parfaitement ignoré l'origine des mots *tuorbe, torbe, théorbe, thuorbe, teurbe,* qu'ils ont forgés à plaisir sans en connaître le radical *Tiorba.*

Les peintres, les poètes et même les graveurs en médailles ont placé le luth, le téorbe, le violon, dans les mains d'Apollon, des Muses et d'Orphée. Un peintre du moyen âge n'avait-il pas armé d'un fusil Abraham prêt à sacrifier son fils Isaac? La Vieuville de Fresneuse n'a-t-il pas écrit en 1704 : — Jamais la musique ne fut plus en vogue à Rome que du temps de Néron ; au dire de Martial, il suffisait de savoir jouer du violon pour y faire fortune. »

Ces anachronismes drôlatiques me rappellent un autre sacrifice d'Abraham, où le peintre, fils d'un coutelier, avait mis un sabre dans la main du patriarche. Ce glaive prêt à

frapper la victime, portait sur sa lame : *Au C couronné, Colin, coutelier à Langres.*

— *E'oud*, en arabe, signifie toute espèce de bois en général, une machine, un instrument quelconque. Comme nom d'un instrument de musique, il a passé dans plusieurs langues, où diverses altérations l'ont rendu méconnaissable. En réunissant l'article avec le nom *el-e'oud*, *l'e'oud*, les Turks en ont corrompu l'orthographe, et l'ont écrit et prononcé *laoutah*. Les Espagnols, qui selon toute apparence tinrent ce mot directement des Sarrasins, en ont moins altéré la prononciation et l'orthographe dans *laoudo*. Les Italiens ont écrit *leuto*, puis *liuto*. C'est de là peut-être, ou de la connaissance que les Français eurent de *l'e'oud* en Orient, au temps des croisades, que nous est venu le nom de *luth*. » VILLOTEAU, *Sur la musique des Égyptiens.*

De l'italien *barcarola* nous avons fait *barcarole;* pourquoi l'Académie écrit-elle *barcarolle?* Pourquoi dénaturer la physionomie des mots en ajoutant, à contre-sens, une lettre qu'on ne saurait prononcer doublement sans être ridicule? Je préfère notre ancien mot *barquerole*, employé par Danchet dans *les Fêtes vénitiennes* (1712), à *barcarolle* burlesquement orthographié. Les consonnes doublées indiquent aux Français une syllabe dont il faut accélérer la prononciation, et *barcarola*, accentué par les Italiens sur sa pénultième syllabe, est long dans sa terminaison. *Barcarôle* serait beaucoup moins impertinent que *barcarolle.*

En 1615, d'Aubigné disait : — Je voudrais que cette grammaire fût châtrée d'une grande quantité d'adverbes, comme *charnellement, réallement, corporellement, transubstantiellement:* et d'autre côté *sacramentellement, figurément, spirituellement, ineffablement, accomodément.* Et encore parmi les courtisans tant de *extrémement, je suis votre serviteur éternellement:* et aujourd'hui court *furieusement*, jusqu'à dire *il est sage, il est doux furieusement.* La première bande de ces adverbes a trop peté dans les écoles, et trop fait peter de coups de canon. Les autres emplissent la bouche des plus sots courtisans, et cet *accom-*

modement, est terme de haute volerie et de gibecière, ou style de bourreau pour l'accommodement de la corde au patient. On use mal aussi de plusieurs adverbes à la cour, comme je vous *aime horriblement ;* on dit même *grandement petit.* » *Le baron de Fœneste*, LIVRE III, chapitre 22.

Après avoir de la sorte anathématisé les adverbes sans fin de son temps, il est probable que Théodore Agrippa d'Aubigné n'eût pas accueilli gracieusement des mots tels que *contrerévolutionnairement*, *inconstitutionnellement*, dont le patois parisien a fait la conquête.

MASCARILLE.

Vous ne me dites rien de mes plumes! comment les trouvez-vous?

CATHOS.

Effroyablement belles.

Furieusement bien, *terriblement bon*, *le sublime* (le cerveau) *en est touché délicieusement*.

PHILAMINTE.

J'aime *superbement* et *magnifiquement :*
Ces deux adverbes joints font admirablement.

Les Femmes savantes, Acte III, scène 2.

Vous voyez que Molière faisait aussi la guerre aux adverbes français, *verba sesquipedalia*.

— M. le procureur-général, votre frère, m'a donné une pension sans que je la lui aie demandée, et vous m'êtes venu voir sans que j'aie brigué l'honneur de votre visite. Une telle bonté me donne à vous terriblement, *pour parler à la mode.* » SCARRON, *lettre à Monseigneur* ***.

MASCARILLE.

Vicomte, as-tu là ton carrosse?

JODELET.

Pourquoi?

MASCARILLE.

Nous mènerions promener ces dames hors des portes, et leur donnerions un cadeau.

MADELON.

Nous ne saurions sortir aujourd'hui.

MASCARILLE.

Ayons donc des violons pour danser.

— On se tromperait sur le sens de cette expression, *donner un cadeau*, si l'on ne consultait que l'usage actuel. Aujourd'hui *cadeau* signifie *présent:* du temps de Molière il signifiait *repas donné à des femmes*, et c'est dans ce sens que Mascarille l'emploie. »

Et si le repas est donné par une femme à des hommes; s'il ne s'agit pas du tout d'un festin, mais d'un concert, d'un bal, d'un spectacle, d'une joûte, d'un feu d'artifice, dois-je me contenter de cette explication, lancée par le commentateur Auger avec le burlesque aplomb des académiciens? Plusieurs moutons l'ont adoptée, grand bien leur fasse! Voyez les notes sur *Belphégor* dans la très jolie édition des *Contes de La Fontaine*, Paris, Brière, 1824, 2 vol. in-24.

Après la chère grande et belle,
On fit sonner le boute-selle,
Et l'on revint toute la nuit,
Non pas sans doute à petit bruit,
Au camp que notre auguste reine,
Cette divine souveraine,
Avait, pour donner son cadeau,
Fait faire aussi près le chateau.

La reine Marie-Thérèse, mettant le couvert dans les champs, aux entours de Fontainebleau, le 2 juillet 1666, pour régaler son époux Louis XIV, et son beau-frère Monsieur, me paraît une *femme* donnant à deux *hommes* un cadeau.

Soulier, *chaussure pour les femmes;* cette définition, digne d'Auger, et tout aussi claire, précise que la précédente, ne manquerait pas d'être adoptée. On la copierait, on la reproduirait en caractères mobiles sur la foi d'un académicien, jusqu'au moment où quelque chasseur parisien, poursuivant le gibier sur les hauteurs âpres et siliceuses du Ventour, jugerait que les pieds sanglants de ses chiens demandent à grands cris des souliers. Le mal s'est déclaré, vite cherchons le remède; il va se présenter aux yeux du chasseur inquiet.

En traversant le Revest-du-Bion, dans la plus belle rue de ce village des Basses-Alpes, il lira cette enseigne consolatrice : *Borel, dit* le Mître, *barbier, coiffeur, perruquier, fait bottes, brodequins et souliers pour hommes, femmes et chiens.* Soyez certain que la gent canine se laissera chausser galamment, et portera ses deux paires d'escarpins avec autant de bon sens que de coquetterie.

La promenade dans les bois
Et la Française-Comédie
Qu'accompagnait la mélodie,
Ont été les plaisirs charmants
Et les plaisants esbattements
De cette cour brillante et leste,
Dans cet Eden presque céleste,
Où l'air, le ciel, la terre et l'eau,
Lorsqu'on y fait royal cadeau,
Montrent, pour le rendre agréable,
Tout ce qu'ils ont de plus aimable.

Vous voyez que nul festin, repas, collation ne fut servi que le divertissement offert à la cour ne s'adressait point aux femmes particulièrement. Que devient la définition d'Auger, *repas donné à des femmes?* le *cadeau* de l'académicien s'est évanoui.

Mlle Dangeville, de la Comédie-Française, possédait une villa charmante à Vaugirard, où plusieurs carrossées d'amis et d'amies, tout une bande joyeuse, étaient venus la visiter après diner. Cette brillante compagnie, ayant fait maintes promenades, se préparait à retourner à Paris; la dame châtelaine, prévenante et gracieuse, retint ses aimables hôtes, disant qu'elle avait envoyé son Ergaste au galop quérir des violons, afin d'improviser un bal champêtre, et que le diligent émissaire amènerait les musiciens avant cinq heures. A cinq heures trois quarts, l'Ergaste entre dans le salon, très affairé. Sa maîtresse lui dit : — Où sont les violons? — Mademoiselle, je cherche ma bride et n'ai pu la trouver encore. »

Il fallut se contenter de la collation, le cadeau projeté ne réussit qu'à moitié.

Alors la divine Uranie (1),
Par sa plus fine symphonie,
Commença le royal cadeau :
Et ce concert-là fut si beau
Que chacun devint tout oreilles
Pour en admirer les merveilles.

La musique seule figure à ce cadeau, que Madame offrit au roi, le 6 janvier 1666, en son chateau de Saint-Cloud. On s'y repaît de chants, de symphonies; une femme donne ce concert à son beau-frère. Le cadeau si bien défini par Auger, est-il encore un *repas donné à des femmes?*

Le cadeau le plus brillant, le plus somptueux que je puisse décrire et citer, le plus extraordinaire que l'histoire de la galanterie française nous ait transmis, est *le Régale des Dames*, mélodrame en cinq actes et vingt-cinq tableaux, avec chants, symphonies, ballets, grand spectacle, décors superbes, machines, tours d'adresse, de force, métamorphoses, costumes et mise en scène qui tenaient du prodige, dont l'auteur, parolier et musicien anonyme, avait fait toute la dépense pour le divertissement de la dame de ses pensées, représenté le 28 avril 1668, à la foire Saint-Germain. L'auteur et la dame restèrent inconnus.

— *Donner un cadeau*, signifiait autrefois donner une *fête*, donner un *repas*. Le père Bouhours fait venir ce mot de *cadendo*, parce que, dit-il, les buveurs chancellent et tombent, et que c'est ordinairement comme finissent les *cadeaux*. » Notez que les cadeaux n'étaient offerts qu'à des femmes, s'il faut en croire Auger. Un autre commentateur de Molière, Aimé Martin, m'a fourni les lignes que je viens de citer.

Quelle indécente, grotesque et pitoyable étymologie ! Bouhours ne craint pas de la mettre en lumière, et d'autres glos-

---

(1) Madame Henriette d'Angleterre, qui touchait très-bien le clavecin.

sateurs viennent à la file, et sans examen, jurer sur la foi du maître en la reproduisant! Le savant et naïf jésuite pouvait aller plus loin encore; si le bon père avait connu la langue provençale, nous l'aurions vu terminer son esquisse, en montrant ses bacchantes et ses ivrognes *fasent de cadeous* (1), puisqu'il avait osé les coucher sous la table.

Est-il possible d'expliquer ce que soi-même on ne comprend pas? Si le père Bouhours avait commencé par définir d'une manière lucide, précise, complète surtout, le mot suranné *cadeau*, croyez qu'il ne serait point allé chercher au cabaret l'étymologie de ce vocable. *Donner un cadeau*, signifiait autrefois donner une fête, un repas, j'en conviens; mais cette fête ou ce repas ne devenait *cadeau* qu'en étant offert à l'improviste, sans invitation préalable, en impromptu, sans préparation à l'égard des convives, réunis sous un prétexte étranger au régal qu'on leur destinait. Ce projet mystérieux, cette galanterie en secret méditée, faisant son explosion au moment où nul ne pouvait s'en douter, était une surprise, *un' accaduto*, comme disaient et disent encore les Italiens, une chose qui tombe des nues, une bombe, heureusement fort innocente. *Accaduto*, abrégé, francisé, dans une cour où l'espagnol et l'italien se mêlaient sans cesse au langage national, est devenu *cadeau*.

Le père Bouhours était sur la bonne voie en désignant le verbe latin *cadere* comme le radical de *cadeau;* mais il s'est trompé dans l'application qu'il en a faite. Avant de comparer les mots latins aux termes français, il faut les suivre dans la route qu'ils ont pu tenir d'abord. En examinant les premières métamorphoses que les Italiens ou les Provençaux leur ont fait subir, le nouveau sens figuré qu'ils leur ont prêté, nous arriverons sans peine à connaître la vérité. *Cadere, cadendo*, signifiant *tomber, en tombant*, ne pouvait rien apprendre à Bouhours, aussi voyez-vous qu'il l'a fait tomber dans l'erreur la plus étrange; mais *accaduto*, latin italianisé, venant de

(1) Résultat ordinaire du mal de mer.

cadere ; accaduto qui signifie *surprise, chose qui tombe des nues*, devait lui montrer l'origine réelle de *cadeau.*

Mme de Sévigné desirait-elle visiter la galerie de tableaux de M. de Saint-Aignan, et se promener dans le superbe jardin de ce duc, pour en admirer les arbustes précieux, les fleurs rares, les oiseaux retenus dans leurs volières élégantes? Le jour, l'heure étaient désignés; et, lorsque cette dame et sa compagnie avaient terminé leur visite, leur course d'amateurs, elles rencontraient une table splendidement servie sous un berceau de tilleuls; la galerie se peuplait de chanteurs, de violistes, de joueurs de luth et de téorbe, qui sonnaient et chantaient pendant le festin, et cédaient la place aux vingt-quatre violons appelés pour le bal. Voilà ce que l'on nommait avec raison *un cadeau.* Le duc de Saint-Aignan eût offert solennellement par invitations une fête cent fois plus belle, que nul au monde ne l'aurait qualifiée de la sorte. Ce régal somptueux, brillant et varié, n'eût étonné personne, puisque chacun tenait sa lettre de convocation ; cette galanterie annoncée, affichée, perdait les deux tiers de son prix : elle ne tombait pas des nues, ce n'était donc pas une surprise, *un' accaduto*, un cadeau.

Dans *les Précieuses ridicules*, Mascarille prend le rôle que je prête au duc de Saint-Aignan. Il invite ces dames à la promenade, un de ses affidés irait commander le festin, assembler des ménétriers ; et Madelon, Cathos et leur société trouveraient ce cadeau préparé, lorsqu'il serait temps de se reposer, avant de rentrer à Paris.

Appeler des musiciens, faire apporter en secret une collation, en un lieu dans lequel on s'est réuni par hasard ; *donner les violons* à toutes les dames, ou bien réserver cet honneur à celle que l'on proclamait hautement la reine de la fête improvisée, était encore un cadeau. Cette reine, quelquefois inconnue à toute l'assistance, n'était pas toujours confidente de cet hommage mystérieux.

L'autre jour, dans un joli lieu
Digne quasi d'un demi-dieu,

Où l'on souffrit ma compagnie,
Maint rare et sublime génie
Qu'on ne peut trop complimenter
Sur leur bel art pour bien chanter,
Mariant leurs voix angéliques
Sur des instruments de musique,
Firent dans ce cher paradis,
Sur le beau sujet que je dis,
Maint accord si doux et si tendre,
Qu'ayant l'honneur de les entendre,
J'en pensai, presque à tout moment,
Pamer auriculairement.
On m'en pourra croire sans peine,
Si je dis que de La Varenne,
Nom en maints lieux assez chéri,
Tant fille, femme que mari,
Étaient de ladite partie,
Qui, de plus, était assortie
De Tagliavacc' l'Italien,
Dont on fait cas jusqu'à très-bien,
De monsieur de Niel, l'admirable,
Du sieur Gauthier l'incomparable ;
Bref, de plusieurs autres esprits,
Tous gens d'honneur et gens de prix,
Qui pour écouter s'y trouvèrent,
Et qui bien collationnèrent
Par les ordres d'un jouvenceau
Qui fit les frais de ce cadeau,
Fort honnête et généreux homme,
Mais qui ne veut pas qu'on le nomme.

LORET, *Muse historique,* 14 juillet 1663.

Vous voyez qu'ici la surprise fut complète au dernier point : l'amphitryon, présent à la fête, voulut garder l'anonyme. Les cadeaux en musique avaient été les seuls concerts donnés en France jusqu'au 2 octobre 1655, où des chanteurs et des instrumentistes renommés annoncèrent le premier concert public. On y fut admis en payant à la porte, comme au spectacle ; cette réunion musicale eut lieu dans une salle du Palais-Royal.

Mme Payen, claveciniste, accompagnée de deux violes, assistée de M. et de Mme Hédouin, chanteurs, s'était fait entendre

avec succès le 7 décembre 1652. Coutel, claveciniste, usant du même moyen pour se produire dans le monde, avait réuni beaucoup d'amateurs au concert qu'il donna l'année suivante.

La petite poste venait d'être établie en août 1653, et des méchants s'efforçaient de la discréditer, en supprimant les dépêches, qu'ils remplaçaient par des souris vivantes. Coutel avait jeté presque toutes ses lettres d'invitation dans les boîtes de la petite poste, elles furent soustraites par des mains ennemies; ce qui porta le plus grand préjudice à son concert. Le port d'une lettre prise et remise dans Paris coûtait alors un sou tapé.

— Certaines boîtes étaient lors attachées à tous les coins des rues, pour faire tenir les lettres de Paris à Paris; sur lesquelles le ciel versa de si malheureuses influences, que jamais aucune lettre ne fut rendue à son adresse; et, à l'ouverture des boîtes, on trouva pour toutes choses des souris que des malicieux y avaient mises. » FURETIÈRE, *le Roman bourgeois*, page 532.

Siffredi et sa nièce Mme Requien, jouant de la guitare et de la mandore, s'étaient fait applaudir en juillet 1654, mais sans exiger aucun prix.

Jolie, aimable, admirée, adorée par l'élite des galants de la cour et de la ville, Mme Requien fut enlevée par des soldats maraudeurs, qui la surprirent à sa campagne le 22 avril 1652, et la rendirent saine et sauve, quinze jours après, à sa famille, à ses poursuivants éplorés, sans exiger d'eux la moindre rançon. Généreux voleurs !

En 1670, Charles Coypeau, sieur d'Assoucy, troubadour vagabond, voulut faire connaître aux Parisiens les exercices mélodieux qu'il prodiguait depuis longtemps aux provinces; mais sa première annonce le fit conduire à la Bastille avec ses deux sopranes qu'il nommait *enfants de musique*. Ils y furent enfermés chacun dans un réduit particulier, ce qui nuisait beaucoup à l'exécution des trios, des duos mêmes. Voici comment le poète musicien raconte ce cruel désap-

pointement. — J'avais fait afficher par tout Paris mes concerts chromatiques, et traité de mes *Aventures* avec un libraire du Palais ; j'étais sur le point de jouir de la gloire de mes persécutions, et de recueillir le fruit de mes travaux, lorsque je fus arrêté chez moi par un commissaire suivi de plusieurs satellites. » C'était pour la même facétie qui déjà l'avait fait emprisonner à Montpellier. Sa détention à la Bastille dura *six bons mois.*

Je me suis lancé, je ne sais trop pourquoi, dans un océan de cadeaux ; j'aurais bien mieux fait d'expliquer Molière par lui-même, en vous présentant d'abord ce que l'auteur des *Précieuses* dit en huit autres endroits de ses comédies au sujet des cadeaux. Peut-être ai-je voulu vous réserver cela pour le bouquet.

Des promenades du temps,
Ou dîners qu'on donne aux champs,
Il ne faut point qu'elle essaie :
Selon les prudents cerveaux,
Le mari dans ces cadeaux,
Est toujours celui qui paie.

Le tuteur d'Agnès parlait-il assez clairement aux commentateurs des *Précieuses ?* et pourtant ils ne l'ont pas compris. L'*École des Femmes* pourrait me fournir une autre citation ; mais je veux aller chercher un concert dans *les Amants magnifiques.*

CLITIDAS.

Mais vous, plutôt, que faites-vous ici ? et quelle secrète mélancolie, quelle humeur sombre, s'il vous plaît, vous peut retenir dans ces bois, tandis que tout le monde a couru en foule à la magnificence de la fête dont l'amour du prince Iphicrate vient de régaler sur la mer la promenade des princesses ; tandis qu'elles y ont reçu des cadeaux merveilleux de musique et de danse, et qu'on a vu les rochers et les ondes se parer de divinités pour faire honneur à leurs attraits ? » (*Acte I, scène* 1.)

En nous parlant des fêtes, des concerts, des bals, des festins, des spectacles donnés par Louis XIV en ses divers palais, fêtes champêtres ou non, les historiens se servent des expres-

sions que je viens d'employer ; mais si l'un ou plusieurs de ces divertissements postés, groupés au coin d'un bois, sont rencontrés à l'improviste dans une promenade, une partie de chasse, on aura soin de les désigner sous le nom de *cadeau*.

Les collations figurées,
Les charmants et friands desserts,
La promenade et les concerts
Furent du cadeau de Versailles.

ROBINET, 15 septembre 1665.

Après avoir couru le cerf, Louis XIV termina son cadeau par une comédie-ballet, *l'Amour médecin*, exécuté, dans la forêt de Saint-Germain, par Molière et sa compagnie.

Je vais terminer à mon tour cette digression, en disant que le mot *don* exprime l'action de livrer gratuitement, ou la chose gratuitement livrée, par opposition à ce qu'on donne pour prix, pour salaire, pour acquit à titre onéreux. Le *présent* est ce qu'on présente en main, ce qu'on donne de la main à la main. On fait *don* d'une maison, d'une terre ; on fait *présent* d'un collier de diamants, d'un voile de dentelles ; mais ce voile ou ce collier sera l'objet d'un *cadeau*, s'il est donné mystérieusement, s'il tombe des nues et cause une grande surprise, étant offert par quelqu'un dont on ne doit rien attendre.

Les précieuses de l'hotel Rambouillet nommaient l'eau *le miroir céleste;* un miroir, *le conseiller des grâces;* un bonnet de nuit, *le complice innocent du mensonge ;* un chapelet, *la chaîne spirituelle;* les filous, *les braves incommodes ;* un souris dédaigneux, *un bouillon d'orgueil;* le point du jour, *un ciel gros de lumière;* un violon, *l'ame des pieds;* et la maîtresse de la maison réprimandait vivement son cuisinier lorsque, par son *insoin*, le souper était *incuit*.

Prenez figure, signifiait	asséyez-vous.
Entre quatre corniches,	en carrosse.
A pluches,	trainé par des chevaux.

Mulets baptisés,	porteurs de chaise.
L'aimable éclairant, l'époux de la nature,	le soleil.
Le vieux rêveur,	le lit.
Une belle à faire peur,	un laideron.
Maigre de la prospérité d'autrui,	l'envieux.
L'affronteur des temps,	le chapeau.
Le vermillon de la honte,	la pudeur.
La petite oie de la tête,	les cheveux.
Le sublime,	le cerveau.
Les poëtes muets,	les peintres.
Les portes de l'entendement,	les oreilles.
Les trônes de la pudeur,	les joues.
Les miroirs de l'ame,	les yeux.
Le fils ainé de la nature,	l'homme.
Un novice en chaleur,	un jeune amant.
L'idole de la cour,	la mode.
Le partisan des desirs,	l'amour.
Le soutien de la vie,	le pain.
L'abîme de la liberté, l'amour fini,	le mariage.
Les perles d'Iris,	les larmes.
La mesure du temps,	une montre.
Lustrer son visage,	se farder.
Le conducteur des vœux,	l'encens.
Les maîtres muets,	les livres.
Le piédestal du bas monde,	la terre.
Encendrer, encapuciner le cœur,	inspirer une grande affection.
Le plus beau du monde est aujourd'hui bien pressant,	le soleil est très chaud.
La contenance des dames quand elles sont devant l'élément combustible,	un écran.
Vous poussez vos civilités jusqu'aux derniers confins de la flatterie,	nous devinons celui-ci.
Il a dix mille livres de rente en fond d'esprit qu'aucun créancier ne peut saisir,	il a beaucoup d'esprit.
Prendre les nécessités méridionales (de l'heure de midi),	diner.

Certes, ce n'était pas trancher le discours d'un apophthegme à la laconienne, comme dit le docteur Pancrace à Sganarelle. Ces dames précieuses allongeaient la courroie de telle sorte qu'il fallait s'armer de patience pour les écouter, surtout si l'on était pressé d'aller prendre les nécessités méridionales. Le français n'était-il pas déjà trop verbeux, trop bourré

de périphrases, sans ajouter encore à sa stérile opulence? Mais ces dames prétendaient se former un langage mystérieux, figuré, qui leur appartînt en s'éloignant de l'idiome vulgaire. Après avoir parcouru les contrées de Tendre, et butiné dans les écrits en faveur chez ses habitants, elles voulurent suivre Panurge, et faire un voyage au long cours à l'île des Lanternes, pays où l'on ne se presse guère, où l'on ne se presse même pas du tout. C'est de là que les précieuses rapportèrent ces trésors de périphrases, fondements ridicules et pourtant vénérés du lanternois, de ce patois parisien que les facéties et les sarcasmes de Molière n'empêchèrent pas d'étouffer la langue française, d'usurper insolemment sa place, et de troner dans nos académies.

Un siècle avant la comédie de Molière, Henri Estienne se plaignait de l'invasion du lanternois. — Toutesfois je ne veux pas nier, que je ne sçay où desormais on se pourra fournir de language françois qui soit mettable par tout, veu que de jour en jour les bons mots sont descriez entre ceux qui s'escoutans pindarizer à la nouvelle mode, barbarisent aux oreilles de ceux qui suivent l'ancienne. » *Apologie pour Hérodote*, préface.

Le langage des précieuses n'avait rien de nouveau; l'Arétin l'avait inventé, mis à la mode, il existait depuis cent ans et plus, lorsque l'hotel de Rambouillet s'en empara. C'était l'euphuisme de la cour de la reine Élisabeth d'Angleterre, si bien remis en lumière par Walter Scott dans *le Monastère*. Les poètes italiens Achillini, Marini, Boccalini, s'étaient lancés à la suite de Pierre d'Arezzo sur cette mer d'illusions, de tropes, de fadaises, de métaphores burlesquement alambiquées, de pointes plus ou moins acérées. Voiture, Balzac et tous nos faiseurs de sonnets et de romans avaient chanté sur le même ton; faut-il s'étonner que les dames élevées à cette école, et formées à ce style par la lecture des ouvrages contemporains, aient imité les extravagances de l'Arétin? Voici quelques traits de l'original italien; vous jugerez de la fidélité de la copie :

— N'ensevelissez pas mes Espérances dans le tombeau de vos Promesses menteuses.

Je vais pêcher dans le lac de ma Mémoire, avec l'hameçon de ma Pensée.

Arrêtons avec le mors de la Prudence la bouche ardente de la Jeunesse.

Mon Mérite se dore du vernis de votre Faveur.

Le coin de la Reconnaissance enfonce le nom de mes amis dans mon cœur.

Vous jetez les Bûches de votre Courtoisie dans le foyer brûlant de mon Amitié.

La lime de la Conversation aiguise la Finesse de mon esprit.

Dans mes poésies, vous verrez s'étendre à nu les fibres secrètes de mes intentions ; se redresser les muscles de mes idées, et se dessiner le profil de mes prédilections. »

L'Arétin, que les précieuses, ridicules ou non, avaient sans doute commenté, prêtait un *canal* à la mansuétude, un *pourpoint* à la générosité, des *yeux* au rocher le plus dur et des *viscères* à l'avenir.

— Les canons ont leurs entrailles pleines de courroux, et, déjà montés, ils vont cracher leur indignation de fer contre vos murailles. » SHAKESPEARE.

— La raison de la déraison que vous faites à ma raison affaiblit tellement ma raison, que c'est avec raison que je me plains de votre beauté. » FÉLICIEN DE SELVA.

Un capucin, haranguant l'assemblée la plus imposante, disait en chaire :

— J'embarque ce discours sur le galion de mes lèvres, pour traverser la mer orageuse de vos attentions, et parvenir enfin au port fortuné de vos oreilles. » 1645.

Sophocle n'avait-il pas nommé l'aurore, *la paupière du jour*, comme si le soleil en était la prunelle?

Que dites-vous de moi, d'oser sans parasol
Visiter un soleil? c'est un acte de fol;
Mais dans l'occasion je vais tête première,
Quitte pour me saucer un peu dans la rivière,
En fuyant vos beaux yeux qui sont miroirs ardents.

SCARRON, *l'Héritier ridicule*, Acte III, scène 3.

— Vous savez que j'appelle madame Philantie mon *Honneur* et qu'elle m'appelle son *Ambition;* ainsi quand je la rencontre dans le palais, je lui dis : — Mon cher Honneur, je me suis jusqu'ici contenté des lis de votre main ; mais actuellement je veux goûter les roses de vos lèvres.

« A cela mon Honneur répond en rougissant : —Vous êtes en vérité beaucoup trop ambitieux. » Et moi je réplique. — Je ne puis être trop ambitieux de l'Honneur, aimable dame. *Les Folies de Cynthie*, ancienne comédie anglaise.

— Élisabeth d'Angleterre elle-même appelle Philippe Sydney son *Courage*, et Sydney nomme cette princesse son *Inspiration.* » WALTER SCOTT, *le Monastère.*

— Est-il possible qu'avant de vous avoir saluée, adorable Discrétion, j'aie laissé échapper de la bergerie de ma bouche quelques paroles égarées qui ont sauté par-dessus la haie de la civilité, et fait une incursion sur le domaine du décorum! *Idem, idem.*

— Mon amy, dond viens-tu a ceste heure? L'escholier lui respondit :

— De l'alme, inclyte, et celebre academie que lon vocite Lutece. » La manière de s'exprimer du jeune Limousin que rencontre Pantagruel, est un des premiers types du langage des précieuses; mais un type d'une autre espèce. Rabelais fait une critique ingénieuse et mordante de certains auteurs de son temps, et surtout de Ronsard, qui francisaient le latin ou latinisaient le français. L'admirable peintre a chargé le portrait afin de rendre son effet plus piquant et plus incisif; car il faut nécessairement savoir le latin pour comprendre un français bati de cette manière : — Nous transfretons la Sequane au dilucule et crepuscule : nous deambulons par les compites et quadrivies de l'urbe, nous despumons la verbocination latiale ; et, comme verisimiles amorabonds, captons la benivolence de l'omnijuge, omniforme et omnigene sexe feminin. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre II, chapitre 6.

Ce fameux détroit de Sicile,
Est gardé par Charybde et Scylle,

Et ces deux suisses du détroit,
Sont l'un à gauche, l'autre à droit.

SCARRON, *le Virgile travesti*, livre III.

La Motte a dit : — Une haie est le suisse d'un jardin, » parce qu'elle en défend l'entrée.

— L'oracle du destin, » c'est le dé, suivant le même auteur.

Du pauvre seul ami fidèle !

Vous croyez sans doute que cet ami fidèle est un chien, point du tout, c'est le sommeil, qui, dans *la Muette de Portici*, déshérite la gent canine et s'empare de la fidélité.

Pousser contre l'ivoire un ivoire arrondi,

signifiera *jouer au billard*, si nous en croyons Delille ; ce poète nous décrit les épingles de la manière la plus réjouissante, et nous montre

Des milliers de ces dards dont les pointes légères
Fixent le lin flottant sur le sein des bergères.

Pends-toi, Ronsard, toi qui disais timidement :

N'oubliez, mon Helene, aujourd'huy qu'il faut prendre
Des cendres sur le front, qu'il n'en faut point chercher
Autre part qu'en mon cœur, que vous faites seicher,
Vous riant du plaisir de le tourner en cendre.

— Le plaisir est un printemps qui fait naître des roses sur les épines de la vie. » FAVART, *l'Anglais à Bordeaux*. 1763.

— Quoi ! vous avez une nation pour levier, la raison pour point d'appui, et vous n'avez pas encore bouleversé le monde ! » DANTON.

On avait autrefois du penchant pour quelqu'un, pour quelque chose ; maintenant on a *de l'attrait :* il ne vient plus dans l'esprit de telle ou telle femme aimable qu'elle verra, dans la journée, la personne qui l'intéresse ; mais cette pensée *lui tombe dans le cœur*.

Mais revenons aux facheux et facheuses,
Au rang de qui je mets les précieuses,
Fausses s'entend, et de qui tout le bon
Est seulement un langage ou jargon,
Un parler gras, plusieurs sottes manières,
Et qui ne sont enfin que façonnières,
Et ne sont pas précieuses de prix,
Comme il en est deux ou trois dans Paris,
Que l'on respecte autant que des princesses,
Mais elles font quantité de singesses;
Et l'on peut dire avecque vérité,
Que leur modèle en a beaucoup gaté.

SCARRON, *à monseigneur le maréchal d'Albret*, épitre chagrine ou satire II.

Donner les violons c'était faire la dépense d'un bal que l'on dédiait à quelque dame. On dansait chez elle ou tout autre part; mais le galant se chargeait de tous les frais de décor, de collation, de rafraîchissements, de luminaire et d'orchestre. Bien mieux! les jeunes gens, qui demeuraient dans la même rue que des demoiselles à marier, devaient leur donner les violons une fois chacun à son tour. On dansait chez les parents des demoiselles; mais les jeunes gens payaient toute la dépense.

Mais M. Tibaudier n'est pas un exemple pour moi, et je ne suis point d'humeur à payer les violons pour faire danser les autres.

La Comtesse d'Escarbagnas, scène 8.

Nous verrons, s'il me faut avec ces scélérats,
Payer les violons quand je ne danse pas.

POISSON, *les Fous divertissants.*

SCÈNE XIII.

MADELON.

Mon Dieu, mes chères! nous vous demandons pardon. Ces messieurs ont eu la fantaisie de nous donner les ames des pieds; et nous vous avons envoyé quérir pour remplir les vides de notre assemblée.

LUCILE.

Vous nous avez obligées, sans doute.

MASCARILLE.

Ce n'est ici qu'un bal à la hâte; mais l'un de ces jours, nous vous en donnerons un dans les formes. Les violons sont-ils venus?

ALMANZOR.

Oui, monsieur ; ils sont ici.

CATHOS.

Allons, mes chères, prenez place.

MASCARILLE, *dansant lui seul comme par prélude.*

La, la, la, la, la, la, la, la.

MADELON.

Il a tout à fait la taille élégante.

CATHOS.

Et a la mine de danser proprement.

MASCARILLE, *ayant pris Madelon pour danser.*

Ma franchise va danser la courante aussi bien que mes pieds. En cadence, violons, en cadence.

Danser proprement, pour *bien danser.* Expression recherchée, que nous avons adoptée; elle est restée dans notre langue, comme beaucoup d'autres que nous devons au jargon des précieuses, telles que : *tenir un bureau d'esprit; avoir les cheveux d'un blond hardi ; craindre de s'encanailler; avoir l'humeur communicative; être pénétré des sentiments d'une personne ; avoir la compréhension dure ; revêtir ses pensées d'expressions vigoureuses; avoir le front chargé d'un sombre nuage ; n'avoir que le masque de la générosité*, etc. Toutes ces expressions qui n'ont rien d'extraordinaire aujourd'hui, sont citées par Saumaise comme faisant partie du *Nouveau Dictionnaire des précieuses;* et l'on peut en conclure que cette affectation de langage, cette verbosité dont Molière a fait justice, ont été d'une grande utilité pour la formation de l'idiome lanternois.

Les musiciens disent aussi *chanter proprement;* ce qui ne signifie pas que l'on chante absolument bien. *Chanter proprement*, c'est exécuter la phrase avec aplomb, clarté, de manière que toutes les notes soient articulées avec une exactitude parfaite dans l'intonation, les temps, les valeurs et le mouvement. Mais si le sentiment, l'expression, l'instinct musical, manquent à cette propreté de serinette, *chanter proprement* ne signifiera pas *bien chanter.*

Nos anciens n'avaient qu'un seul mot pour désigner l'instrument et l'artiste qui le gouvernait. *Les violons sont-ils venus?*

Lorsque Mascarille fait cette question, il faut que le galopin Almanzor soit assez intelligent pour suppléer ce qui manque à la phrase du marquis, en ajoutant : *Les musiciens qui doivent mettre en jeu* les violons sont-ils venus?

Nous avons créé les mots *violoniste*, *flûtiste*, *hautboïste*, etc., pour donner enfin au langage la clarté dont il ne pouvait plus longtemps se passer, et le délivrer des *subauditur*, des sous-entendus, qui se présentaient en foule et trop souvent. Ces expressions indispensables et nouvelles ont été pour la première fois imprimées dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, en 1810. Nous disons encore *un tambour*, *un fifre*, *un trompette*, *un cornet*, quand nous parlons des exécutants placés en tête des régiments pour faire entendre les marches et les sonneries d'ordonnance, afin de distinguer le *trompettiste* d'orchestre du *trompette* de cavalerie. Si nos anciens disaient *un timbalier* et non pas *un timbales; un organiste* et non pas *un orgue*, c'est que les noms de ces instruments, amenant toujours un pluriel pour *timbales*, et quelquefois pour *les orgues*, il fallait nécessairement créer un mot qui désignât l'artiste singulier prêt à mettre en jeu ces pluriels. Le clavecin est un instrument des plus anciens et pourtant l'Académie a toujours refusé d'enregistrer *claveciniste*. Elle nous a donné *violoniste*, *cymbalier*, *flûteur* et *flûteuse* en 1835. Pourquoi *flûteuse* à nous qui possédons *flûtiste* depuis un demi-siècle? Pourquoi? c'est que l'Académie ne pouvant consentir à nous accorder *graveuse*, a voulu nous offrir en compensation *flûteuse*. *Clavecineuse* eût été bien gentil!

En cadence, violons, en cadence.

Ici *cadence* désigne la conformité des pas du danseur avec les temps de la mesure marqués par l'instrument. *Il sort de cadence, il est bien en cadence.* Mais il faut observer que la cadence ne se marque pas toujours comme on bat la mesure. Ainsi le maître de musique marque l'allure du menuet en frappant au commencement de chaque mesure, au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce

qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet. La cadence de la polka s'exécute sur le second temps de chaque mesure (deux-quatre), et celle de la valse (trois temps) sur le premier. La valse à deux temps est ainsi nommée attendu que les danseurs n'articulent que deux pas dans chaque mesure à trois temps; prenant les premiers temps pour un seul pas, et donnant le troisième temps au second pas. La cadence de cette valse est aussi frappée sur le premier temps de chaque mesure.

En 1799 nous dansions la valse à deux temps ; mais cette valse était écrite à deux temps et non à trois. C'était la volte de Marguerite de Valois, un galop qui ne le cédait point en vitesse, en folie à celui qui l'a remplacé. Le concerto que nos virtuoses dansent en exécutant la valse à deux temps coupée sur un air à trois temps, vaut mieux. Les marcheurs de salons, insensibles à toute cadence musicale, se montrent si gauchement stupides en leurs prétendues contredanses, qu'il faut nécessairement que la grâce, le *brio* des duos réellement dansés nous dédommage de l'inconcevable sottise des ensembles.

La cadence est une qualité de la bonne musique. La cadence donne aux exécutants comme aux auditeurs un sentiment de la mesure tel qu'ils la marquent et la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent, et par instinct. Cette qualité précieuse est surtout requise dans les airs de danse. *Cette rédova marque bien la cadence, cette mazourque manque de cadence.* En ce sens, la cadence étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la;* tandis que la cadence harmonique, terminaison de la phrase musicale sur un repos, est individuelle et porte l'article numérique : *Une cadence parfaite, trois cadences évitées.*

Le mot *cadence* vient du verbe latin *cadere*, tomber ; le résultat de la cadence parfaite étant toujours une véritable chute de la dominante sur la tonique.

Cadence est encore le battement de gosier, de doigt ou de doigts que l'on exécute parfois sur la pénultième note d'une

phrase musicale, d'où lui vient sans doute le nom de *cadence*.

Pris dans ce sens, le mot *cadence* n'est plus en usage parmi les musiciens; on l'a remplacé par celui de *trille*. Cependant les poètes et les personnes qui n'ont aucun souci du choix de leurs expressions, emploient encore le mot *cadence* pour rendre la même idée.

Je pense faire plaisir à mes lecteurs en leur donnant le premier feuilleton écrit sur *les Précieuses ridicules*.

Cette troupe de comédiens
Que monsieur avoue être siens,
Représentent sur leur théâtre
Une action assez folâtre;
Autrement un sujet plaisant,
A rire sans cesse induisant
Par des choses facétieuses,
Intitulé *les Précieuses;*
Ont été si fort visités
Par gens de toutes qualités,
Qu'on n'en vit jamais tant ensemble
Que ces jours passés, ce me semble,
Dans l'hotel du Petit-Bourbon,
Pour ce sujet mauvais ou bon,
Ce n'est qu'un sujet chimérique,
Mais si bouffon et si comique,
Que jamais les pièces du Ryer,
Qui fut si digne du laurier;
Jamais l'*OEdipe* de Corneille,
Que l'on tient être une merveille;
La *Cassandre* de Boisrobert;
Le *Néron* de monsieur Gilbert,
Alcibiade, *Amalasonte*, (de Quinault)
Dont la cour a fait tant de conte;
Ni le *Fédéric* de Boyer,
Digne d'un immortel loyer,
N'eurent une vogue si grande,
Tant la pièce semble friande,
A plusieurs tant sages que fous.
Pour moi j'y portai trente sous:
Mais croyant leurs fines paroles
J'en ris pour plus de dix pistoles.

LORET, *Muse historique*, 6 décembre 1659.

— Le mardy, 26 octobre 1660, *l'Étourdi* et *les Précieuses* au

Louvre chez son éminence le cardinal Mazarin, qui étoit malade dans sa chaise. Le roy vit la comédie incognito, debout, appuyé sur le dossier de la chaise de son éminence; (nota) qu'il rentrait de temps en temps dans un grand cabinet. Le roy gratifia la troupe de 3,000 livres. » *Registre de la Comédie-Française.*

Plus tard, agonisant, Mazarin entendait de son lit les répétitions générales et bien sonnantes de *Serse,* opéra italien de Cavalli.

En 1662, huit compagnies de comédiens étaient en plein exercice à Paris : les comédiens du roi, ceux de Monsieur, ceux de Mademoiselle, ceux du Marais, ceux de monseigneur le Dauphin (troupe d'enfants), les Italiens, les Espagnols, et les chanteurs italiens exécutant des opéras italiens.

— Mme la duchesse de Bourgogne s'était mise au lit l'aprèsdînée, fatiguée de la pesanteur de l'habit qu'elle avait hier à la comédie, et qui était trop chargé de pierreries (pour jouer *Absalon* et *les Précieuses* de Molière.) 24 février 1702. *Mémoires de Dangeau.*

Le bonhomme Gorgibus n'avait jamais vu sa fille Madelon aussi pompeusement parée. La cuirasse de la duchesse devait être plus lourde que celle de Jeanne d'Arc.

Maupoint, en sa *Bibliothèque des théâtres*, page 248, parle d'un costume donné par Louis XV à Mlle de Seine, actrice de la Comédie-Française, le 16 novembre 1724, à Fontainebleau. Neuf cents onces d'argent, 54 livres 4 onces, étaient entrées dans la confection de cet habit de théâtre, dont le prix s'élevait à plus de 8,000 francs. Ce costume devait naturellement figurer en première ligne dans le *matériel* de la Comédie-Française.

Le comte de Charolais gratifia Mlle Delisle d'un costume en argent fin, du prix de deux mille écus, pour danser un pas dans *Pirithoüs*, opéra de La Serre et Mouret, 1725.

Louis XIV avait donné les mantes que Mlle de Brie et Mme Molière portaient dans *le Sicilien.*

Deux Grecques tout à fait charmantes,
Et dont enfin les riches mantes
Valaient bien de l'argent, ma foi!
Ce sont aussi présents du roi.

ROBINET, 19 juin 1667.

— Quel orfèvre a fait votre jupe? » disait-on aux dames de l'ancienne cour, dont les vertugadins étaient chargés d'or, d'argent, de perles et de pierreries, au point de les empêcher de marcher.

Ce même Dangeau nous dit, l'année suivante : — Le soir il y eut comédie; le roi d'Angleterre s'y divertit fort. Non-seulement il n'en avait jamais vu, mais même il n'en avait jamais lu. » 12 octobre 1703.

Les princesses françaises pouvaient se permettre de jouer la comédie sur le théâtre de la cour; en Espagne une semblable licence aurait excité l'indignation générale. Mais il est aussi des accommodements avec l'étiquette. — Notre petite reine (Anne d'Autriche, encore à Madrid), en une comédie qui s'est jouée en la cour d'Espagne, a récité un nombre infini de vers si bien qu'il ne se vit jamais rien de pareil. Les Espagnols disent qu'elle est perdue tout à fait pour eux, et qu'aussi elle avait récité *comme reine de France*, voulant dire que, comme infante d'Espagne, elle eût forfait contre la gravité, de réciter en une comédie. » MALHERBE, *Lettre* 169, 4 décembre 1614.

— La comédie est la véritable image de la société, des mœurs, des usages, du costume d'un siècle déjà bien loin de nous. Je voudrais que les pièces de Molière fussent jouées avec les habits du temps. On observe le costume avec une rigoureuse exactitude quand il s'agit d'une pièce nouvelle, telle que *Louis XI*, *le Tasse*, *le Chevalier de Canolle*, et l'on continue de représenter *le Misanthrope*, *Tartufe*, *l'Avare*, avec un mélange, une bigarrure d'habits, qui deviennent tous les jours plus ridicules. Ces changements dans le costume exigent des changements dans le texte de l'auteur. En effet, on ne peut entretenir le public que des objets qu'il voit sur la

scène, et l'on substitue *jabot* à *rubans* pour mettre le vers d'accord avec la toilette de l'acteur. L'homme aux *rubans verts* aurait depuis longtemps perdu son aiguillette, si cet ornement n'était pas devenu nécessaire pour désigner Alceste. Il ne faut pas arranger pour notre temps les pièces anciennes : on leur fait perdre ainsi ce qu'elles ont d'historique et de monumental, on nous prive du charme des souvenirs. » XXX, *Journal des Débats*, *chronique musicale* du 22 juillet 1827.

Ce que j'ai dit alors, on l'a fait le 10 juin 1837, pour la représentation donnée sur le théâtre du chateau de Versailles. Cette solennité dramatique, dont Molière faisait les honneurs, accompagnait dignement l'inauguration du musée établi dans le palais de Louis XIV. Les tableaux vivants que la Comédie-Française montrait sur la scène étaient en harmonie complète avec les peintures de Le Brun, de Mignard, de Rigaud, de Largillière, que l'on avait admirées dans les galeries historiques du chateau. *Le Misanthrope* y revétit les habits de son époque, fidèlement taillés sur les modèles de l'ancien temps ; et les vers de Molière frappèrent juste quand on leur rendit le but sur lequel ils avaient été dirigés. Rentrée ainsi dans la bonne voie, la Comédie-Française ne s'en est plus éloignée. Le *Don Juan*, comme les *Facheux*, le *Sganarelle*, toutes les pièces de Molière et celles de ses contemporains, s'y montrent depuis lors avec une exquise perfection de mise en scène. Les diadèmes de toile et de dentelles, ces coiffes appelées *commodes*, ont reparu sur la tête de Madelon, d'Uranie, de Marianne. Les seigneurs ont de nouveau chaussé le jupon, repris les rubans et les canons de dentelles.

Vous pourriez bien ici, sur votre noir jupon,
Monsieur l'huissier à verge, attirer le baton.

Tartufe, acte V, scène 4.

La commode, ainsi nommée à cause d'un tour de cheveux peignés, frisés, dont elle était garnie, servait de perruque aux femmes. En la posant sur leur tête, elles étaient coiffées à l'instant et complétement, sans avoir même besoin de recourir à leur camériste.

Que son poil, dès le soir, frisé dans la boutique,
Comme un casque, au matin, sur sa tête s'applique.

RÉGNIER, *satire IX.*

— On ne connaît ces cornettes et ces coiffes blanches que depuis le mariage du roi (1660). La cour passa par le Languedoc pour aller à Saint-Jean de Luz; et dans le séjour qu'on fit à Montpellier, à Béziers, à Carcassonne, à Toulouse, on vit de fort jolies Gasconnes, qui, sous leur coiffure blanche, avaient un agrément particulier. Leurs cornettes et leurs coiffes plurent extrêmement à la feue reine mère. Les dames de la cour en établirent bientôt la mode. Il est vrai qu'elles y donnèrent insensiblement un tour de leur façon. » *Entretiens galants*, LA MODE, sans nom d'auteur, Paris, Jean Ribou, 1681, 2 vol. in-12.

En 1650, on semait les dentelles avec une si grande profusion sur toutes les pièces du costume, que les dames en attachaient jusque sur leurs masques nommés *loups*, qu'elles portaient dans les rues. Une ruche de dentelles couronnait le front de ces masques, ornés d'une longue barbute de ce filet précieux. On faisait mieux encore, tant la mode est ingénieuse! Les trous destinés à s'appliquer aux yeux étaient garnis avec un tel soin de paupières en point d'Alençon, que les dames du bel air étaient obligées d'emprunter le secours d'un guide clairvoyant, lorsqu'elles voulaient faire quelques pas en descendant de leur carrosse. Osera-t-on, après cela, critiquer nos modes actuelles, et condamner leur extravagance? Nous sommes des modèles de raison, de sagesse. Comme je ne veux pas que vous me croyiez sur parole, je citerai quelques versicules à l'appui des drôleries que je viens de vous conter.

Dirais-je comme ces fantasques,
Qui portent dentelle à leurs masques,
En chamarrent les trous des yeux,
Croyant que le masque en est mieux?

SCARRON, *épître à Mme de Hautefort.*

L'art de poser des mouches de taffetas noir sur le visage d'une jolie femme avait ses règles, que je rapporterai pour l'instruction de nos grandes et petites coquettes de comédie ou d'opéra.

Une des lois principales de cet art est de ne point mettre des mouches sur ces petits creux, ces agréables fossettes où se nichent l'Amour et les Grâces, au dire des poètes. La mouche que l'on met au coin de l'œil se nomme *la passionnée*, elle en relève l'éclat ; celle que l'on applique au milieu du front donne un grand air, c'est *la majestueuse*, il la faut un peu large ; *l'enjouée* est renfermée dans les plis gracieux d'un visage riant. *La galante* se place au milieu de la joue ; *la baiseuse*, au coin de la bouche, elle a sa part des baisers donnés et reçus, qu'elle semble appeler. La mouche *de sympathie* reste quand elle est posée par celui que l'on aime : si l'homme qui déplaît s'avise de la mettre, elle tombe un instant après. On ne doit point semer son visage de mouches, deux ou trois suffisent. La mouche *effrontée* se campe sur le nez ; *la coquette* auprès de la bouche. *La receleuse* est celle qui cache quelque rougeur ou quelque tache.

Les dames portaient des mouches sur le visage pendant les siècles derniers. Cette mode vient des Indiens ; ils firent présent à Julie, fille de l'empereur Auguste, de quelques insectes noirs qu'elle s'appliquait sur la figure, afin de relever la blancheur de son teint. Le rouge (fard) n'était en usage au théâtre que depuis 1700.

D'où vient que les traditions s'étaient perdues au point d'en arriver au mélange grotesque, à la bigarrure de vêtements dont je me plaignais en 1827 ? La cause de cette erreur progressive et séculaire, de cette corruption dans le costume, la voici. Un habit de cour, orné de tous ses accessoires, un costume tel que celui d'Alceste, de Clitandre et de tous les marquis, était d'un prix exorbitant. Le comédien reculait parfois devant une dépense de trois ou quatre mille livres (1) qu'il

(1) Les habits de cour faits pour le mariage du dauphin, 1745, étaient

fallait tirer de sa bourse lorsque l'habit de Dorante ou d'Acaste annonçait le besoin d'être renouvelé. Les grands seigneurs, vivant familièrement avec les grands acteurs, se plaisaient à leur épargner ces frais de toilette. Lorsqu'un prince de Monaco, lorsqu'un duc de Richelieu, de Villeroi, d'Aumont, un marquis de Louvois, un comte de Forbin, un baron d'Oppède, avait porté huit ou dix fois un habit de cour scintillant de paillettes et doré sur toutes les tailles, il l'offrait avec une amabilité si galante à Baron, à Dufresne, à Grandval, à Bellecourt, à Molé, à Fleury, que le cadeau, très présentable d'ailleurs, pouvait être accepté. Donnés à toutes les époques, ces habits marquaient toutes les variations que la mode avait fait éprouver au costume de cour, de 1673 à 1789. Les acteurs tenant les rôles brillants étaient par conséquent vêtus à la mode du jour, tandis que d'autres, représentant Sganarelle, Harpagon, Gros-René, Pancrace, Marphurius, Scapin, Crispin, conservaient l'habit de caractère du XVIIe siècle. Les financiers de théâtre se montraient largement, richement étoffés à la manière des traitants de la régence; et quelques jeunes amoureux ne craignaient pas de promener leur frac de 1827, et leur pantalon assortissant, au milieu des habits de velours brodés ou galonnés. Les livrées mêmes avaient changé de forme. Quant aux femmes, elles portaient naïvement sur la scène les robes, châles, ajustements estampés sur le *Journal des Modes* publié dans la semaine; à moins qu'elles n'eussent à représenter Mme Turcaret, la comtesse de Pimbesche ou d'Escarbagnas. Les comédiennes s'ingéniaient alors; et, faisant un effort commandé par les circonstances, elles nous montraient les grands paniers, les panaches, les poufs, les chignons poudrés, les coiffures pyramidales de 1782. Tel est le pouvoir de l'exemple. En effet, puisque Alceste, Oronte, Acaste, Philinte et Clitandre

---

du prix de 15 à 20,000 livres; il fallait en avoir trois différents, un pour chaque fête. Une dame paya 16,000 livres pour le loyer d'une parure de diamants, portée pendant ces trois jours de solennité.

portaient l'habit du temps de Louis XVI, Éliante et Célimène avaient pleine licence de revêtir les robes taillées en 1810 ou 1825.

A Monseigneur le duc de Créquy.

Les Amants brouillés, (1) de Quinault
Vont dans peu de jours faire rage ;
J'y joue un marquis, et je gage
D'y faire rire comme il faut ;
C'est un marquis de conséquence,
Obligé de faire dépense
Pour soutenir sa qualité;
Mais s'il manque un peu d'industrie,
Il faudra, de nécessité,
Que j'aille, malgré sa fierté,
L'habiller à la friperie.

Vous, des ducs le plus magnifique,
Et le plus généreux aussi
Je voudrais bien pouvoir ici
Faire votre panégyrique:
Je n'irais point citer vos illustres ayeux
Qu'on place dans l'histoire au rang des demi-dieux :
Je trouve assez en vous de quoi me satisfaire;
Toutes vos actions passent sans contredit....
Ma foi! je ne sais comment faire
Pour vous demander un habit.

RAYMOND POISSON.

L'élégant costume que portait Bellerose dans *le Menteur*, quand il créa le rôle principal de cette comédie, était un présent du cardinal de Richelieu.

En 1772, lors de ses débuts qui furent si brillants à la Comédie-Française, Mlle Raucourt reçut de Louis XV un habit de théâtre et douze cents livres de gratification. Mme Du Barry lui laissa le choix d'un superbe costume tragique ou de trois belles robes de ville ; la jeune virtuose préféra le

---

(1) *La Mère coquette ou les Amants brouillés*, comédie en cinq actes, en vers, représentée sur le théâtre de l'Hotel de Bourgogne le 18 octobre 1665.

premier. Les princesses de Beauveau, de Guémené, la duchesse de Villeroi, lui donnèrent aussi des habits somptueux. La plupart de ceux que les dames de la cour avaient faits à l'occasion du mariage du Dauphin allèrent se joindre à la garde-robe théatrale de Mlle Raucourt, qui fut bientôt riche et brillante. Mme de Pompadour et la duchesse de Gramont n'avaient pas montré moins de prévenance et de générosité pour Mlle Doligny, lorsqu'elle parut sur la scène française, en avril 1763, avec tant de succès.

En 1775, Larive fit mettre en scène le *Pygmalion* de J. J. Rousseau. Jeune, belle et d'une taille admirable, Mlle Raucourt avait demandé le rôle de Galatée afin de paraître avec tous ses avantages sous la chlamyde infiniment dégagée d'une statue antique; point du tout. Galatée, la nymphe de la Comédie-Française, était vêtue d'une robe à la polonaise de damas, à grands paniers, pincée au-dessus de la jambe gauche, pour laisser voir des pieds chaussés de mules de satin, à talons minces et fort élevés. De longues engageantes flottaient autour de ses bras pudiquement voilés; un corset bien ficelé serrait sa taille de nymphe ou plutôt de guêpe; et, pour mettre tout à fait cette Galatée à la mode du jour, on l'avait coiffée d'un pouf colossal, orné de bocages verts, et surmonté par trois grandes plumes d'autruche, panache gracieusement pompeux. Ouvrez l'*État actuel de la Musique du Roi* de l'année 1776, la première page de ce livret vous montrera l'image qui doit justifier ma description.

Et pourtant Mme Favart, Mlle Clairon, avaient, à l'imitation des Italiens, depuis quinze ans, opéré d'heureux changements dans les costumes scéniques. On avait fait des habits grecs d'une exactitude louable pour *l'Andrienne*, reprise en février 1764. Talma suivit cette œuvre de réforme, qu'un acteur lyrique, Adrien, conduisit à sa perfection. Voilà des faits qui nous sont attestés par tous les historiens du théâtre. Ces écrivains ne manqueront pas de placer Noverre à coté du célèbre ténor Ansani, l'un de ces novateurs hardis; ces chroniqueurs donneront même à Noverre le titre d'*inven-*

teur du ballet pantomime. N'en croyez rien. Le réformateur du costume est une femme; l'inventeur du ballet d'action est encore cette femme, *l'istessa* ayant nom *Mlle Sallé.* — Mais comment se fait-il qu'après cent dix-sept ans accomplis, vous veniez révéler à la France une primauté suprême dont ses artistes mêmes ignoraient l'existence? Quelle pointe de galanterie, un peu surannée, vous fait tendre la main à cette virtuose de l'ancien temps? pourquoi ces deux inventions précieuses sont-elles jusqu'à ce jour restées dans l'obscurité, dans les ténèbres de l'oubli? pourquoi?

Parce que vos historiens ayant trop peu vu, trop peu lu, n'ont pu retenir que des banalités, des erreurs, qu'ils ont répétées en se copiant les uns les autres. Vous voyez que l'érudition en musique de vos journalistes contemporains ne remonte pas souvent jusqu'à *la Dame blanche.*

Parce que l'envie et la jalousie sont des *vertus singulières* des Français, qu'elles étouffent en eux tout sentiment national, toute affection patriotique. L'aversion, la haine même de leurs compatriotes les enivre, les égare. L'étranger entre dans Paris les armes à la main, et le tiers de la France applaudit à cette conquête. Un Français ose se distinguer par une découverte remarquable, ingénieuse, immense, et sur-le-champ un tas ignoble d'intrigants frappés d'imbécillité se lèvent furieux, le saisissent au col, et s'ils ne sont point assez heureux pour l'étrangler du premier coup, croyez qu'ils vont insidieusement l'abattre, le terrasser au moyen de la protection que de puissants *Locustes,*

Devront leur accorder pour une mort si juste.

Français, tu voudrais par un ouvrage d'éclat faire succéder l'art à la routine! Arrière, impudent réformateur, arrière! Que diraient nos académies? Serions-nous assez lâches pour accepter, reconnaître la supériorité d'un compatriote? celle d'un étranger n'a rien qui nous offense. Français, prends ta revanche, et va chez l'étranger tendre la main

pour demander la faveur d'un brevet, l'aumône d'un théâtre.

Voilà précisément ce que fit Mlle Sallé, poëte, danseuse, actrice et musicienne, cette virtuose quitta notre Académie royale de Musique, pour aller porter aux Anglais le ballet pantomime qu'elle avait inventé; pour aller entreprendre, accomplir à Londres une réforme des costumes que Paris repoussait avec une indignation stupide. C'est à Covent-Garden qu'elle produisit *Pygmalion*, *Ariane*, ballets d'action où les costumes dessinés avec le plus grand soin d'après l'antique, frappèrent de surprise et d'admiration la cour, la ville et même le populaire. Voici quelques phrases d'un témoin de ce double triomphe : il s'agit de *Pygmalion.*

— Vous concevez, monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les graces fines et délicates de Mlle Sallé. Elle a osé paraître sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur sa tête. Elle n'était vêtue avec son corset, avec un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

» Vous ne devez pas douter, monsieur, du succès prodigieux de cet ingénieux ballet, si heureusement exécuté. Le roi, la reine, toute la famille royale et toute la cour, après deux mois de représentations dont on n'a pu se lasser, ont encore demandé cette danse, pour le jour du *benefit*, pour lequel les loges et toutes les places du théâtre et de l'amphithéâtre sont retenues il y a un mois. Ce sera le premier jour d'avril.

» N'attendez point que je vous décrive *Ariane*, comme *Pygmalion* : ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter, ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur et de l'abattement, en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite, par le moyen des pas, des attitudes et des gestes pour représenter une femme abandonnée par celui qu'elle aime. Vous pouvez avancer, monsieur, que Mlle Sallé devient ici la rivale des Journet, des Duclos et des

Lecouvreur. Les Anglais qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfield, jusqu'au point de l'avoir mise parmi les grands hommes de l'État dans Westminster, la regardent comme ressuscitée dans Mlle Sallé, quand elle représente Ariane. Londres, 15 mars 1734. *Mercure de France*, avril 1734, page 771.

Me voilà réclamant en faveur de la France au sujet du théâtre, comme bien d'autres ont fait pour les bas tissus au métier, pour la vapeur, et pour une infinité d'inventions précieuses qu'elle a chassées, exilées hors de ses frontières. Toutes ces réclamations tardives ne détruisent pas l'opinion déjà formée et lancée jusqu'au bout de l'univers; engageront-elles enfin les Français à changer de conduite?

En passant à Paris, l'illustre Hændel avait apprécié les talents de Mlle Sallé. Mille écus, telle fut la somme que la virtuose demanda pour composer deux ballets et les danser à Londres pendant le carnaval de 1734. Le chef d'une entreprise rivale épia son arrivée en cette ville, et lui proposa trois mille guinées, au lieu des trois mille francs acceptés de Hændel; ajoutant que rien ne pouvait l'empêcher de souscrire à cet échange, puisqu'elle n'avait pas signé d'engagement. — Et ma parole, répondit l'aimable danseuse, ma parole doit-elle être comptée pour rien? » Applaudi, répandu, ce mot ajouta deux cent mille francs aux mille écus promis. Une pluie de pièces d'or, pliées dans des billets de banque, inonda le théâtre lorsque Mlle Sallé fit ses adieux aux Anglais, à la dernière scène de la représentation donnée à son bénéfice.

Au séminaire Saint-Sulpice, on garde encore des souvenirs très honorables de Mlle Sallé. Cette virtuose y paya pendant longtemps la pension, l'entretien de plusieurs ecclésiastiques trop peu favorisés au regard des richesses temporelles.

Dans *la Maison de Molière*, comédie de Goldoni traduite de l'italien par Mercier, et représentée le 20 octobre 1787 par la Comédie-Française, Mme Petit-Vanhove parut charmante

dans le rôle de Grésinde Béjart. Elle avait pris exactement l'habit et la coiffure du temps, et ressemblait beaucoup, sous ce costume, au portrait de Ninon de l'Enclos que Petitot nous a laissé.

Comment se fait-il que les nations les plus intelligentes de l'Europe, en retrouvant l'art dramatique, en produisant en scène des Grecs et des Romains, les aient vêtus à la française, à l'italienne, à l'anglaise, à l'espagnole, taillant les habits d'Achille et d'Iphigénie, de César et de Cléopâtre sur le modèle de ceux que l'on portait à la cour d'Henri IV, de Sixte V, d'Elisabeth ou de Philippe II? Comment des auteurs qui vivaient au milieu d'un peuple de statues antiques; des auteurs qui ne pouvaient faire un pas dans Rome ou dans les jardins somptueux de Fontainebleau, de Versailles, sans avoir à saluer Aspasie et Périclès, Auguste et Livie, souffraient-ils que leurs personnages tragiques, empruntés à l'antiquité, fussent couverts du pourpoint et du haut-de-chausses de buffle, coiffés du feutre à larges bords, à grand panache du capitan matamore, et qu'un ample vertugadin, en forme de cloche, vînt remplacer la tunique, le peplum, le manteau drapés élegamment sur les épaules des Julie, des Poppée, des Sabine, dont les statues enrichissent nos musées?

Avant de reprocher aux comédiens un tel anachronisme, une faute qui nous semble impardonnable, veuillez bien jeter un coup d'œil sur les tableaux de Paul Veronèse, du Guerchin, etc., etc., et même de Raphaël. Vous y rencontrerez les mêmes fantaisies, les mêmes aberrations à l'égard du costume, et ces peintres illustres avaient pourtant étudié, copié dans leur jeunesse et profondément analysé, les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque et romaine. Si les costumes adoptés à l'Opéra pour *Guillaume Tell* de Rossini sont d'une complète irrégularité, c'est que, tout en reconnaissant l'erreur de ses devanciers, le dessinateur n'a pas voulu s'écarter de la route que Holbein, Albert Durer, et les planches du *Triomphe de Maximilien* lui avaient marquée. Il faut parfois accepter

une erreur qu'il est impossible de rectifier. L'action de *Guillaume Tell* ne fut représentée par le pinceau, le burin ou le ciseau, que vers le XVe siècle; les artistes donnèrent à leurs héros l'habit que l'on portait sous le règne de Charles VI ou de Charles VII, c'était alors un usage reçu généralement. Les soldats d'Hérode, roi de Judée, ne portent-ils pas ce même costume dans plusieurs chefs-d'œuvre de l'École vénitienne? Le beau tableau du serment de Rutli de Steube le reproduit encore; la tradition l'avait consacré tant de fois!

— Pour les cinq sous que ton père me donne, crois-tu que je te *chanterai* du muse? » disait je ne sais quel soldat à je ne sais quel bambin fils de France. Ce mot justifie mes comédiens. Pour la modique somme de vingt-cinq centimes, on assistait à leur spectacle, il fallait donc que leur harnais héroïque, impérial ou royal fût une selle à tous chevaux. C'était bien assez de changer de pièces sans avoir encore à changer d'habits, pour contenter un public si peu reconnaissant. Les acteurs étaient, comme aujourd'hui, forcés de se conformer au goût de ce même public. Il voulait du plaisir à bon compte, on lui en donnait pour son argent; croyez qu'il ne s'intéressait pas moins aux infortunes de Camille et de Curiace; peut-être se plaisait-il mieux à voir ces amants vêtus à la française qu'en habits romains.

Je ne connais rien de plus ingénieux que l'immuable assortiment d'habits de l'ancien théâtre italien : Le Docteur, Pantalon, Trivelin, Scaramouche, Arlequin, Lelio, Rosaura, Eularia, Vespina, etc., jouant, chacun avec son même habit, un millier de comédies; portant sous le bras leur costume complet, s'ils ne voulaient le revêtir en voyage. Quelle économie! ils pouvaient se mettre en campagne sur-le-champ, et sans expédier à l'avance 30 quintaux de coffres et de malles dont le transport incessant coûte aujourd'hui plus de 50,000 francs, non par an, mais par vie au ténor vagabond, à la *prima donna* qui va de Marseille à Bruxelles, à Naples, revient en France, quitte Paris pour Saint-Pétersbourg, et

ne touche au rivage de la Tamise qu'après une excursion à New-Yorck, au Mexique. Ces artistes si bien nippés, hélas! se retirent parfois la bourse vide, ayant éparpillé sur les grands chemins un capital qui suffirait au bien-être de leurs vieux jours.

La nécessité de réduire à leur plus simple expression les frais d'un spectacle si peu rémunéré fit adopter par nos comédiens cette uniformité bizarre de costumes. Mieux équipés que les Italiens, ils avaient deux habits complets, l'un pour la tragédie et l'autre pour les pièces comiques. On aurait dû se régler sur de bons modèles pour les représentations données à la cour; mais l'usage devenait une loi que l'on suivait partout. Lorsque le roi payait les habits de ses acteurs, les costumes étaient plus brillants et plus riches, sans être plus régulièrement taillés.

Gardez-vous bien de croire que nos anciens fussent assez ignorants, assez mal avisés pour accepter sans réflexion les anachronismes et les bévues de leurs comédiens. L'habitude, l'accoutumance les empêchait de gloser sur ce point, et de réclamer un mieux, qui devait augmenter leur dépense au théâtre, sans ajouter rien à leurs plaisirs.

En montrant son nouveau costume à Pantagruel, Panurge lui dit :

— Voyez-moy devant et derriere, c'est la forme d'une toge anticque, habillement des Romains en temps de paix. J'en ay prins la forme en la columne de Trajan à Rome, en l'arc triomphal aussi de Septimius Severus. »

Pantagruel, livre III, chapitre 7.

Mon historien Rabelais vous a-t-il prouvé que nos anciens admiraient, étudiaient les monuments grecs et romains, et que s'ils négligeaient de les imiter, ce n'était point par ignorance?

Après avoir été laveuse d'écuelles à l'auberge du *Plat d'Étain*, sur le carré Saint Martin, M[lle] Desmâtins ainée fit ses premiers essais à l'Opéra comme danseuse. Elle se plaça plus tard au rang des cantatrices et s'y distingua : Bourdelot

fait un grand éloge de son talent. Mlle Desmâtins se trouvait si belle en ses habits de reine, d'impératrice, de muse ou de magicienne, qu'elle se plaisait à les garder après le spectacle. Cette virtuose rentrait chez elle pour souper, tenait sa cour en son logis comme au théâtre; et, reine, se faisait servir à table par ses domestiques à genoux. Femme de goût et gastronome intrépide, Mlle Desmâtins s'aperçut un peu trop tard des résultats d'une chère délicate, succulente et plantureuse. Sa taille s'était arrondie outre mesure, ses formes élégantes s'effaçaient chaque jour sous un embonpoint des plus alarmants pour une jeune et jolie actrice. Fatiguée de ce poids incommode, elle eut recours à l'abstinence, et se mit à boire du vinaigre, afin de s'en délivrer. Ce dernier remède ne servit qu'à lui ruiner la poitrine et la voix.

Elle apprit que, dans son voisinage, un boucher, l'homme le plus robuste, le plus gros, le plus gras de Paris, ne pouvant se tenir debout, ni presque se remuer, s'était avisé follement de se faire ouvrir le ventre, dont on avait tiré quatorze ou quinze livres de graisse. Informée de l'heureux succès de cette fantasque opération, et du soulagement que le malade en avait éprouvé, Mlle Desmâtins voulut tenter l'aventure. Elle se fit tirer tirer neuf ou dix livres de graisse par une habile main. Pendant la joie d'une convalescence trompeuse, elle imagina de régaler ses amis à la manière d'Atrée et de Fayel, en leur faisant servir des épinards à la graisse d'ortolans, des foies gras qu'ils trouvèrent d'un goût exquis, d'une délicatesse à nulle autre seconde : de leur aveu, jamais ils n'avaient rien mangé d'aussi bon.

Le malheur voulut que, six semaines après, Mlle Desmâtins mourût de cette belle équipée; elle cessa de vivre, en 1702, à la fleur de son âge, de son talent. Voyez *la Musique du Diable, ou* le Mercure galant *dévalisé ;* Paris, Robert le Turc, rue d'Enfer (noms supposés), 1711, in-18.

Après la mort de Mlle Lecouvreur, en 1730, on vendit les costumes, les bijoux de cette grande tragédienne; et Mlle Pélissier, actrice de l'Académie royale de Musique, en fit l'acqui-

sition en bloc au prix de quarante mille écus. La grande, forte et belle Pélissier se hata de montrer au public sa nouvelle et scintillante garde-robe, et les parures assortissantes, en faisant, chaque jour, endosser un nouveau costume au personnage de la Folie, qu'elle représentait dans *le Carnaval et la Folie*, de La Motte et Destouches, opéra-ballet remis en scène pour la quatrième fois. Sans quitter sa marotte et ses grelots, dame Folie parut tour à tour avec les habits de Jocaste, de Marianne, de Chimène, de Roxane, de Pauline, de Célimène, d'Agathe ou d'Elvire, à la grande satisfaction du public émerveillé, palpitant de joie, ébloui par 60,000 écus de diamants, que cette gracieuse et brillante Folie étalait, secouait tous les soirs avec ses grelots.

La revue diatonique de ces costumes produisit une infinité d'excellentes recettes; et nul au monde ne s'avisa de réclamer contre une aussi burlesque exhibition. Bien mieux! trente-huit ans après, l'administration de l'Opéra ne crut pas pouvoir féter plus dignement le roi de Danemarck, qu'en lui donnant *le Devin du Village*, représenté dans l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, incrustée de huit mille rubis, saphirs ou diamants, que l'on avait équipée de la sorte pour une reprise solennelle de *Scanderberg*, opéra de La Motte et La Serre, musiqué par F. Rebel et F. Francœur, en 1735.

Des diamants pour soixante mille écus! pour 180,000 fr. ! —Oui, mesdames, oui; ni plus ni moins. Je suis la même exactitude, comme don Diègue était la même vertu. Fiez-vous à moi : les registres du Châtelet pourraient me justifier au besoin.

Grâce aux libéralités fabuleuses du juif Dulis (Lopez), crésus portug-hollandais, Mlle Pélissier possédait pour vingt mille écus de ce carbone précieux; mais il en restait encore pour 120,000 livres dans l'écrin de l'Israélite. L'adroite princesse le pria de lui préter ce complément, qui devait assurer et tripler le succès de l'exhibition projetée. Mlle Pélissier desirait vivement, des larmes de tendresse vinrent se

mêler à son ardente prière. Peut-on, doit-on affliger ce qu'on aime? L'Hébreu se défendit bravement, et finit par céder.

Toute la toilette de madame brillait au feu des chandelles de cire, depuis trois mois, lorsqu'une facétie de Francœur, du musicien que je viens de nommer, troubla l'union des deux associés pour le commerce de la galanterie assaisonnée de diamants. Dulis réclama son écrin; Mlle Pélissier, cantatrice légère, avait précédé Basile dans l'art de mettre en variations les proverbes : elle garda la totalité. Sa parure devait rester complète afin de ne pas offenser le public qui s'en réjouissait. Le juif eut recours aux tribunaux. L'affaire allait bon train, lorsqu'il fut obligé de retourner en Hollande. Uniquement guidé par le desir de se venger, et pour être certain que la dépositaire doublement infidèle succomberait en cette plaiderie, l'Hébreu Dulis abandonna ses droits sur les diamants, prêtés et non rendus, au.... Vous ne me croirez pas, au curé de Saint-Sulpice, au fameux Languet, qui, dans ce temps, acceptait de toutes mains des fonds pour bâtir son église, et dont le juif avait apprécié l'ardeur, la persistance et l'activité.

Le curé ne répudia point la cession; mais tout Paris se révolta contre l'indécence du pacte. Les épigrammes surgissaient de toutes parts. M. Languet n'osa point donner suite à l'affaire, et Mlle Pélissier continua de se parer du corps du délit, disant : *possideo quia possideo;* laissant l'Israélite ronger son frein en pays étranger. Vous voyez que Mlle Aïssé n'a pas tout à fait tort quand elle équivoque sur le mot *Pélissier* qu'elle tourne en *pilleresse.*

Jusqu'ici tout est plaisant, comique, bouffon, mais peu délicat, en cette affaire de cœur et de sentiment. Le Carnaval et la Folie vous ont divertis; mais voici venir la tragique Melpomène, en longs habits de deuil, qui s'avance et pousse un Égysthe devant elle. Redoutons le dénouement; il y aura du sang versé, puisque Melpomène s'en mêle. Cet Égysthe est un serviteur envoyé par Dulis, avec mission de lacérer brûler, navrer le trop séduisant visage de Mlle Pélissier, au

moyen du vitriol, et de faire administrer libéralement une volée de coups de baton à Francœur. Cet émissaire (Aline, dit *Joinville*) ne savait point écrire ; il dicta sa correspondance, et le scribe public en devina le sens mystérieux. Le complot fut éventé, Joinville fut pris et roué vif le 9 mai 1731. Dulis, qui devait subir la même peine, le jour de cette exécution, à l'heure où l'on brisait son effigie en place de Grève, l'Israélite contumace donnait une fête superbe à la Haye.

Une moralité doit être tirée de ce que je viens de raconter. L'affabulation de la tragique histoire, c'est qu'en 1730 les actrices, dédaignant les costumes fournis par l'administration, en faisaient tailler de superbes, à leurs dépens, à leur goût, à leur fantaisie, afin de briller d'un plus vif éclat aux yeux de leurs admirateurs et surtout de leurs rivales. La suivante éclipsait en luxe la reine, si la camériste avait le bonheur de régner en souveraine sur le coffre-fort d'un juif portugais, hollandais ou prussien. Les Hébreux ont toujours été choyés à l'Opéra français à cause de leur or. Cette bigarrure de costumes s'étendait jusqu'aux figurantes, aux choristes ; Fifine Desaigles, une de ces dernières, porta religieusement le grand et le petit deuil du maréchal de Saxe, en scène, parmi les dryades, les bacchantes et les néréides, et le public se montrait vivement touché de ce pieux et tendre souvenir.

Les drames lyriques pour lesquels on a fait le plus grand nombre de costumes nouveaux, depuis 1770, sont :

La Tour enchantée, opéra-ballet ; 730 costumes, 800 personnes sur la scène, début des chevaux ; à Versailles, pour le mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette d'Autriche. 1770.

Armide, opéra de Quinault et Gluck, remis à Versailles ; 403 costumes, qui furent ensuite donnés à l'Académie royale de Musique. 1784.

Tout cet appareil de mise en scène était déployé pour les tragédies, que les comédiens français venaient représenter à la cour. Cinquante chevaliers et pareil nombre d'écuyers

couverts d'or et d'acier, figuraient au conseil présidé par Argire, dans *Tancrède*.

La Tentation, opéra-ballet, 610 costumes nouveaux ; 700 personnes sur le théâtre, pendant la scène de l'enfer. 1832.

La Reine de Chypre, opéra, 642 costumes nouveaux. 1841.

930 habits complétement neufs avaient été faits pour le *Ballet des Saisons*, mis en scène à Fontainebleau le 23 juillet 1661 ; et quatre ballets de cette importance furent équipés, exécutés en trois mois.

Garrick fondait le succès de *Roméo et Juliette*, remis en scène vers 1760, sur la procession qu'il avait organisée pour le convoi de Juliette ; et Rich, son rival en entreprise de théâtre, la réussite des *Reines rivales* sur l'entrée triomphale d'Alexandre à Babylone.

Quoique Louis XIV affectionnât particulièrement le rôle du Soleil, il faisait de légères excursions dans l'emploi des comiques, et même dans celui des jeunes premières. Il représenta la blonde Cérès dans le *Ballet des Saisons*. C'est à la première exhibition de cette pièce que Cérès devint amoureuse de La Vallière, une de ses nymphes. Les dames de la cour ne dansèrent dans les ballets qu'en 1681. Avant cette époque, elles se contentaient de paraître sur la scène, en costume théâtral. Peu d'entre elles disaient les couplets de leur rôle, qui se bornait parfois à quatre vers, dont l'application devait leur être faite ; le parolier ayant eu soin d'établir d'une manière plus ou moins décente les rapports physiques ou moraux de l'actrice avec le personnage qu'elle représentait. Un proclamateur récitait ces vers. Je ne puis vous dire si mademoiselle de Sévigné, qui devint ensuite madame de Grignan, fut bien flattée de s'entendre appliquer ce quatrain de Benserade :

> Belle et jeune guerrière, une preuve assez bonne
> Qu'on sait d'une amazone et la règle et les vœux,
> C'est qu'on n'a qu'un téton : je crois, Dieu me pardonne,
> Que vous en avez déjà deux.

Je choisis le plus benin parmi les plus décents. Il en est d'incroyables, d'inimaginables, que ces dames voulaient bien accepter à brûle-pourpoint, en scène, au port d'armes, en présence d'une assemblée aussi nombreuse que brillante et maligne. Ce spectacle devait être infiniment curieux.

Nous verrons plus tard la poitrine de Mlle de Sévigné recevoir de nouveaux compliments. *Bis repetita placent*, ce *bis* est infiniment précieux, il témoigne que le pinceau de Mignard n'a rien eu de trop flatteur pour l'image de Mme de Grignan.

Le marquis de Villeroi, représentant un pêcheur de perles, disait, en présence de sa très jeune fiancée :

> La mer avec le temps pourra bien me fournir
> De quoi parer le sein d'une jeune maîtresse :
> Je ne vois rien de fait, mais aussi rien ne presse :
> La perle est à pêcher, et la gorge à venir.

— La comédie des *Précieuses ridicules* décrédita les romans et ruina le pauvre Joly, qui venait de traiter pour le fonds romanesque de Courbé, dont l'impression de *Pharamond*, déjà fort avancée, et qui parut l'année suivante, 1660, faisait une partie considérable. Ce *Pharamond* vint au monde sous une mauvaise étoile et fut un enfant mort-né. *Longueruana*, tome 1, page 104.

Faramond ou l'Histoire de France, roman de Gautier de Coste, seigneur de la Calprenède, Paris, 1661, 7 volumes in-8. L'auteur n'ayant pas achevé cet ouvrage, Pierre d'Ortigue de Vaumorière en donna la suite en 5 volumes.

— Il est mort depuis trois jours un comédien nommé *Béjar*, qui avait vingt-quatre mille écus en or.

Jampridem Syrus in Tiberim defluit Orontes.

Ne diriez-vous pas que le Pérou n'est plus en Amérique, mais à Paris. » GUI PATIN, *lettre du* 27 *mai* 1659.

LES FACHEUX.

MOLIÈRE, 1661.

ACTE I, SCÈNE V.

LISANDRE.

Comme à de mes amis, il faut que je te chante
Certain air que j'ai fait de petite courante,
Qui de toute la cour contente les experts,
Et sur qui plus vingt ont déjà fait des vers.

Lorsqu'un air de danse était à la mode, les rimeurs s'empressaient de composer des paroles que l'on pût chanter sur sa mélodie. On dansait aux chansons faute de ménétriers. Les recueils publiés pendant le XVII[e] siècle contiennent un nombre infini de *chansons*, de *branles à danser*.

Des stances pour Amarillis,
Des paroles pour Amarante
Faites sur l'air d'une courante.

LORET, 5 novembre 1650.

COURANTE.

Je vous ai donné des bijoux
Collet, robe et jupe :
Enfin, jamais dupe
N'a tant fait pour vous :
Monsieur votre frère
A fait de grands repas;
Vos sœurs et votre mère
Ont eu de bons ducats,
Que je ne compte pas.

Je vous ai promenée aux champs.
Souvent à ma porte,
Soit que j'entre ou sorte,
Je vois vos marchands ;

Pour porter à l'aise
Votre chien de cu,
Tous les jours une chaise
Coûte un bel écu
A moi pauvre cocu.

SCARRON, 1635.

— Je badinais avec madame de Montglas devant le monde, je lui disais toujours quelques douceurs en riant ; et je lui fis ce couplet de

SARABANDE.

De tous cotés
On vous admire,
Mais quand vos yeux ôtent les libertés,
On veut aussi que votre ame soupire.
Sur votre cœur j'ai fait une entreprise,
Et ma franchise
Ne tient à rien ;
Mais j'ai bien peur, adorable Félise,
Que votre cœur soit plus dur que le mien.

BUSSI-RABUTIN, *Histoire amoureuse des Gaules.*

CANARIE.

Jeune, j'étais trop sage,
Et voulais trop savoir ;
Je ne veux en partage
Que badinage,
Et touche au dernier âge
Sans rien prévoir.

FÉNÉLON.

J'ai trouvé, Dieu te gard, La Rose
Chez la Picarde au bavolet,
Qui dansait avec son valet,
Sur le chant de *Miséricorde!*
L'on se pend bien souvent sans corde,
Une sarabande qu'Amour
A mise en crédit à la cour.
Ce grand benêt de haute gamme,
Faché du mépris de la dame,
Et soupirant à l'environ
Comme un soufflet de forgeron,
S'est venu plaindre à mon oreille

Qu'on ne vit jamais sa pareille,
Que la cervelle de Guérin,
Que le chapeau de Tabarin,
Et la flamme d'une chandelle,
Ont bien plus de constance qu'elle ;
Bref, il m'en a tant discouru
Que j'en ai l'esprit tout bourru.

SAINT-AMAND, *la Gazette du Pont-Neuf.*

Presque tous les airs, les chœurs, les duos, que Lulli faisait chanter au repos dans les fêtes et divertissements de ses opéras, presque tous ces placages en lubrique morale, étaient des parodies ajustées sur des mélodies que le musicien avait composées précédemment pour les ballets de Louis XIV. Ces airs de danse étaient mesurés, rhythmés ; en associant des paroles à cette musique déjà faite, il fallait nécessairement en suivre la cadence. Lulli forçait Quinault à se mettre au pas, à l'emboîter même ; Piccinni rendit plus tard le même service à Marmontel, et Salieri à Beaumarchais. Tenus en bride par les phrases notées, ces paroliers écrivant leurs mots sous la dictée et l'éperon du musicien, s'écartaient peu de la bonne route. Quinault lui-même a fait parfois d'excellents vers, grace au carcan musical dont Lulli prenait soin de le garrotter. Comme Protée, il le fallait terrasser, enchainer, pour obtenir de lui quelques oracles, tels que celui-ci :

L'Hymen seul ne saurait plaire;
Il a beau flatter nos vœux :
L'Amour seul a droit de faire
Les plus doux de tous les nœuds.

Il est fier, il est rebelle ;
Mais il charme tel qu'il est :
L'Hymen vient quand on l'appelle ;
L'Amour vient quand il lui plaît.

Il n'est point de résistance
Dont le temps ne vienne à bout,
Et l'effort de la constance
A la fin doit vaincre tout.

Je cite les meilleurs vers d'un trio chanté dans *Atys* par deux Fontaines, soutenues par un Ruisseau; trio qu'il fallait rendre coulant et limpide.

Rameau faisait aussi mettre des paroles sur des airs écrits pour le clavecin, et déjà publiés dans ses recueils; des airs de symphonie tels que *les Sauvages*, et le menuet suivant, que Bernard parodia fort agréablement pour l'introduire dans le quatrième acte de *Castor et Pollux :*

Dans ce doux asile
Vos vœux seront couronnés ;
Venez :
Aux plaisirs tranquilles
Ces lieux charmants sont destinés.
Ce fleuve enchanté,
L'heureux Léthé
Coule ici parmi les fleurs ;
On n'y voit ni douleurs,
Ni soucis, ni langueurs,
Ni pleurs.
L'Oubli n'emporte avec lui
Que les soins et l'ennui :
Ce dieu nous laisse
Sans cesse
Le souvenir
Du plaisir.

Ces vers, comme ceux d'*Atys* que je viens de citer, étaient chantés et dansés, ils ne tenaient point à l'action dramatique. La musique de Rameau réclamait impérieusement

Ce fleuve enchant*ée*,
L'heu*reuse* Lé*thée* ;

Bernard pouvait bien ne pas lui refuser ces deux rimes douces, que l'ordonnance de ses vers demandait également ; n'avait-il pas déjà pris une licence très louable en faisant rimer *asile* avec *tranquilles?*

Palaprat imagina de parodier le duo des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qui lui-même était une parodie faite sur un air de ballet :

Ici l'ombre des ormeaux
Donne un teint frais aux herbettes.

Cette chanson dialoguée, mise en scène dans *le Concert ridicule*, comédie en un acte, eut un si merveilleux succès que les dames de la Comédie-Française, toujours empressées de se moquer des demoiselles de la Comédie-Italienne, et des filles de l'Opéra, demandèrent à l'auteur une seconde pièce du même genre, et Palaprat leur donna *le Ballet extravagant*, dont les résultats ne furent pas moins heureux en 1690. Voici la parodie de la parodie :

La disette des chapeaux
Donne un teint pâle aux coquettes.
Officiers vieux et nouveaux
Négligeant leurs amourettes,
Se rangent à leurs drapeaux.
Prenez, Philis, vos cornettes,
Remettez vos vieux manteaux,
Vous n'aurez que les fleurettes
Des abbés et des courtauds.

Certains avocats nigauds
Fatiguent par leurs sornettes ;
Ils sont riches, mais si sots,
Que les plus simples grisettes
Se moquent de ces badauds.

Prenez, Philis, vos cornettes, etc.

Paris n'est qu'un village,
Voici le temps
Où la guerre a chassé la fleur de nos galants ;
Que nous reste-t-il en partage ?
Procureurs, avocats, l'ennuyeux assemblage !
Pour moi, je n'y saurais songer
Sans m'affliger,
Et comment faire ?
Ah ! c'est, ma chère,
Pour enrager.
Ce malheur doit nous rendre sages,
Laissons venir un autre temps.
Pour nous venger de ces visages,
A cet hiver, je les attends.

MENUET.

Cet étang,
Qui s'étend
Dans la plaine,
Répète au sein de ses eaux,
Ces verdoyants ormeaux
Où le pampre s'enchaîne.
Un ciel pur,
Un azur
Sans nuages,
Vivement s'y réfléchit,
Le tableau s'enrichit
D'images.

Mais tandis que l'on admire
Cette onde où le ciel se mire,
Un zéphir
Vient ternir
Sa surface:
D'un souffle il confond les traits
L'éclat de tant d'objets
S'efface.

Un desir,
Un soupir,
O ma fille!
Peut ainsi troubler un cœur,
Où règne le bonheur,
Où la sagesse brille:
Le repos,
Sur les eaux
Peut renaître;
Mais il s'enfuit sans retour
Dans un cœur dont l'amour
Est maître.

FAVART.

Dans la scène troisième du deuxième acte des *Facheux*, Éraste confirme ce que Lisandre nous a déjà dit au sujet des airs de danse parodiés.

Laisse-moi méditer, j'ai dessein de lui faire
Quelques vers sur un air où je la vois se plaire.

Marot ne se doutait pas qu'un jour les protestants adopte-

raient sa traduction des psaumes de David. Les trente premiers qu'il offrit au roi François I[er], en 1539, étaient parodiés sur les airs de danse favoris de la cour ; et voilà ce qui fit leur immense fortune. Le roi, le dauphin, la dauphine, le roi, la reine de Navarre, les duchesses d'Étampes et de Valentinois s'emparèrent à l'instant des psaumes qu'ils pouvaient chanter sur les airs de courante, de sarabande, de bourrée, de menuet, de gaillarde, qu'ils affectionnaient le plus, ou sur les voix-de-ville à la mode. On n'entendait que des psaumes soir et matin, dans les demeures royales. Celui qui plaisait à François I[er] était ajusté sur l'air du voix-de-ville :

Que ne vous requinquez-vous, vieille,
Que ne vous requinquez-vous donc?

Le Dauphin, grand chasseur, parcourait les bois en chantant :

Comme le cerf fuit du coté de l'eau,

que le poète avait adroitement calqué sur une gigue, disposée en fanfare de trompe.

Catherine de Médicis retrouvait son menuet galant lorsqu'elle entonnait le psaume sixième, ainsi reproduit à son début :

Ne veuille pas, ô sire!
Me reprendre en ton ire,
Moi qui t'ai irrité ;
N'en ta (1) fureur terrible,
Me punir de l'horrible
Tourment qu'ai mérité.

Ce menuet, d'origine italienne, était dansé par les bouffons qu'elle avait fait venir de Florence.

---

(1) *N'en* au lieu de *ni en*, élision charmante, éminemment poétique et provençale. Imprudents Français! vous aviez une langue d'oc admirable et toute faite ; vous l'abandonnez pour forger un patois inerte et rebutant, un jargon parisien que la poésie et la musique repoussent avec dédain!

Henri d'Albret, roi de Navarre, disait, sur l'air d'un branle de Poitou :

Revenge-moi,
Prends ma querelle.

Singulières paroles pour une oraison !

La duchesse de Valentinois cabriolait sur un air de volte, danse vive et gaillarde, véritable polka de son temps, pour adresser au ciel un lugubre *De profundis*.

C'était le goût de ce temps; Girolamo Benivieni, poète élégant et pur, n'avait-il pas composé sur des airs de danse des cantiques, des rondes spirituelles, que l'on chantait et dansait à Florence, pendant le carnaval, sur la place du couvent de Saint-Marc ?

Le père Bourgoin eut recours plus tard au même moyen pour amener la foule des courtisans, à l'église de l'Oratoire que l'on avait construite près du Louvre, pour y placer la chapelle-musique du roi. Les amateurs furent si charmés d'entendre les psaumes et les cantiques dits sur des airs de danse, qu'ils donnèrent aux oratoriens le nom de *Pères au beau chant.*

Les innombrables parodies faites sur des airs de danse, nous ont donné des vers boiteux, des vers de onze syllabes, toutes les fois qu'une mélodie irrégulière a forcé le parolier de reproduire les défauts du patron qu'il avait choisi. Ces vers seraient excellents pour la musique, si le rhythme adopté dans le premier vers n'était pas rompu, détruit dans le second.

Tout ce que l'amour | a de rare et de doux |
Est en vous.

Est en vous est un puits dans lequel tombera le musicien sans pouvoir en sortir.

Tircis | dans un bois | solitaire |
Chantait | à Philis, | d'amour tout enflammé. |

Sarrasin ici répond à son rhythme de deux, trois et trois,

par un vers de onze divisé par deux, trois et six. Autre puits bien plus dangereux pour le musicien; et pourtant Scarron nous dit que Sarrasin dansait, chantait et jouait des instruments.

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Mme Desbordes-Valmore a parfaitement suivi ce précepte d'Horace dans une longue pièce de vers de onze syllabes qu'elle ne destinait point à la musique.

O champs paternels, hérissés de charmilles,
Où glissent le soir des flots de jeunes filles!
O frais paturage, où de limpides eaux
Font bondir la chèvre et grandir les roseaux!
O terre natale, à votre nom que j'aime
Mon ame s'en va tout hors d'elle-même;
Mon ame se prend à chanter sans effort,
A pleurer aussi tant mon amour est fort!
J'ai vécu d'aimer; j'ai donc vécu de larmes;
Et voilà pourquoi mes pleurs eurent leurs charmes...

Je vous ai montré des vers de onze syllabes, en voici de treize, assez bien rhythmés pour être chantés agréablement; le quatrième seul aurait besoin d'une petite rectification.

Jetons nos chapeaux | et nous coiffons | de nos serviettes,
Et tambourinons | de nos couteaux | sur nos assiettes.
Que je sois fourbu, | chatré, tondu, | bègue, cornu,
Que je sois perclus, | alors que je ne boirai plus.

SCARRON, *chanson à boire.*

Les parodies avaient tant de crédit pendant le XVIIe siècle, les rimeurs obtenaient de tels succès dans ce genre, que les émules de Boileau considéraient les parodies comme des pièces de vers de nouvelle invention, qui devaient prendre et tenir leur rang après le sonnet, l'épigramme, la ballade, l'ode, etc. Nous voyons De la Croix, dans son *Art de la poésie française*, 1694, dicter sérieusement les rigoureuses lois du menuet, de la passacaille, de la sarabande, de la gaillarde, de la canarie, de la gigue, de l'allemande, de la gavotte, de

la bourrée, de la courante, de la pavane, de la chaconne même, du branle, du rigaudon, traités en vers. Si De la Croix avait publié son *Art poétique* vingt-cinq ans plus tard, croyez qu'il aurait ajouté l'ouverture à sa burlesque litanie. Fuzelier parodiait bravement les ouvertures des opéras nouveaux.

La chanson *Vive Henri-Quatre!* fut parodiée sur l'air des *Tricotets*, danse à la mode, longtemps avant le règne de ce prince.

L'opéra de *Castor et Pollux*, tout entier, fut parodié sur l'air de *la Béquille du père Barnaba*, que Charpentier, musicien de l'Académie royale, venait de faire connaître en octobre 1737 : il l'avait appris d'une chanteuse des rues. C'est ainsi que mon père a ramassé l'infiniment vieille et jolie chanson, *L'an tant cerquéye*, publiée dans mon recueil des *Chants populaires de la Provence*, bien qu'elle soit dauphinoise.

Les couplets satiriques étaient modelés, modulés sur des airs de danse connus, tels que *les Folies d'Espagne*, réellement espagnoles, ainsi que l'attestent les *boleros*, *seguidillas*, *tiranas*, calqués aujourd'hui sur cet ancien patron. Panard fit chanter sa *Critique de l'Opéra* sur un air d'opéra, le menuet d'*Hésione*. Dix-huit cents va-de-ville avaient été récités sur la gavotte de *Coronis*, 1691, lorsque Désaugiers se servit de cette mélodie plus que séculaire pour les *souvenez-vous-en* de M. et de Mme Denis. Piron chanta la critique d'une tragédie de Voltaire sur un duo de *Pyrame et Thisbé*, dansé par Mlle de Camargo, tandis que deux Égyptiens en exécutaient les parties vocales.

Que n'a-t-on pas mis
Dans *Sémiramis* ?
Que dites-vous, amis,
De ce beau salmis?

L'air des *Trembleurs*, ritournelle d'un chœur d'*Isis*, de Lulli ; *la Furstemberg*, de Campra ; *les Sauvages*, de Ra-

meau (1) ; le menuet d'Exaudet, violoniste de l'Opéra, 1740 ; la marche du roi de Prusse ; la gavotte d'*Armide* (Gluck) ; celle de *Chimène* (Sacchini) ; le pas de Zéphire, de *Psyché*, ballet ; l'air de *la Tréinitz*, contredanse ; du *Petit-Tambour*, de *Renaudin*, *l'Anglaise*, *Vive la lithographie*, *l'Antiquaire*, etc., ont prêté leurs périodes rapides et prolongées aux couplets de facture de nos chansonniers. Mme de Sainctonge (2), De la Fond, la comtesse de Murat, Saint-Gilles, Mouret le musicien, Haguenier, Du Fresny, Fuzelier, Vergier, Panard, Collé, Favart, Pont de Vesle, avaient excellé dans ce genre de parodie. Nos contemporains ne s'y montrent pas moins habiles, Désaugiers nous a laissé des chefs-d'œuvre :

Baptiste le très cher
N'a point vu ma courante et je vais le chercher :
Nous avons pour les airs de grandes sympathies,
Et je veux le prier d'y faire des parties.

Molière parle ici pour son propre compte. Lulli, désigné sous le prénom de *Baptiste*, écrivait les parties d'orchestre des airs de chant et de danse que Molière inventait pour ses comédies. Je sais bien qu'un autre Molière (Mollier *dit*), musicien, danseur et maître de ballets, contemporain de notre illustre poète, a fait beaucoup de musique pour le théâtre. Loret, annonçant la représentation d'*Alcidiane*, ballet, dit :

Benserade en a fait les vers,
Boësset et Molière les airs.

Et dans la lettre du 27 juillet 1658 :

Dix hommes, qui suivaient ces belles,
S'introduisirent avec elles,

---

(1) *Rien, père Cyprien*, est merveilleusement rhythmé sur cet air par Collé. Je recommande cette cavatine brillante à nos cantatrices de salon.

(2) C'est Mme de Sainctonge qui, la première, ajusta les paroles d'une chanson à boire sur la ritournelle, que les violons exécutaient après le chœur des trembleurs d'*Isis*.

Non, il ne m'importe guère, etc.

Dont monsieur Molier était l'un (1),
Homme qui n'est pas du commun,
Mais dans son art un franc illustre,
Et jugé tel dans maint balustre (ruelle),
Ayant entre ses bras un luth,
A qui je fis humble salut.
Que vous dirai-je davantage?
Cet agréable personnage
Entonna lors une chanson
Admirable et de sa façon.

MOLIÈRE (Louis de Mollier *dit* de). En 1642, il était écuyer ou gentilhomme servant de la comtesse de Soissons, mère du comte qui périt à la Marfée. A cette époque, il se maria; deux ans après, il eut une fille nommée *Marie-Blanche*. La mort de la comtesse de Soissons (1644) l'ayant obligé de prendre service ailleurs, il usa de ses talents pour se faire connaître à la cour; il y reçut le titre du *musicien ordinaire du roi*. En 1664, il maria sa fille au sieur Ytier, fameux téorbiste, et tenant aussi l'emploi de musicien dans la maison royale. Le 7 janvier 1672, un mélodrame héroïque, à grand spectacle, ayant pour titre : *le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, fut représenté sur le théâtre du Marais. La pièce était du sieur de Visé, la musique du sieur de Molière, et c'est ce que nous apprend le même de Visé, journaliste, en louant son ouvrage dans son *Mercure galant*. — Les chansons en ont paru fort agréables, et les airs en sont faits par ce fameux M. de Molière, dont le mérite est si connu et qui a travaillé tant d'années aux airs des ballets du roi. » Les mêmes auteurs avaient déjà donné, sur le même théâtre, *les Amours du Soleil*, mélodrame.

Ainsi de 1656 à 1672, le musicien favori de la cour s'était vu déchoir au point de ne trouver d'emploi que sur un théâtre subalterne. Après Lambert, Lulli venait de prendre sa place,

Mollier avait obtenu la charge de maître de musique du

---

(1) Loret écrit *Molier* ou *Molière* selon que la rime ou la mesure du vers l'exige.

Dauphin, en la demandant au roi par un placet en vers, qu'il chanta sur un air de sa composition, en s'accompagnant du luth. Tribou, premier ténor de l'Académie royale de Musique, renouvela cette facétie en 1720. Il dit en prose, puis en vers, chanta, dansa même le placet qu'il remettait au duc d'Orléans, régent, et ne fut pas moins heureux que son prédécesseur. Mollier mourut à Paris le 18 avril 1688.

Nous voyons Molière et Louis de Mollier figurer ensemble, le 7 mai 1664, dans *les Plaisirs de l'Ile enchantée.* Molière y représentait Lyciscas et Moron de *la Princesse d'Élide*, et Mollier un des huit Maures qui dansent la seconde entrée du *Palais d'Alcine*, ballet. Voici les noms de ces Maures : MM. d'Heureux, Beauchamp, Mollier, La Marre, les sieurs Le Chantre, de Gan, du Pron et Mercier. Louis de Mollier est casé parmi les messieurs ; on rencontre son nom et celui de sa fille dans les plus célèbres divertissements de la cour.

Loret nous présente ce Molière composant les danses et la musique des ballets, dans lesquels il figurait au premier rang ; Mme de Sévigné nous le montrera musicien lyrique.

— Je vais à un petit opéra de Molière, beau-père d'Ytier, qui se chante chez Pélissari ; c'est une musique très parfaite ; M. le Prince, M. le Duc et Mme la Duchesse y seront. » 5 février 1674.

Plusieurs ont pensé que l'auteur de *Tartufe* était étranger à toute composition de ce genre. Molière était musicien d'instinct, un peu moins que Beaumarchais, il est vrai, mais il trouvait des motifs que Desbrosses, Lulli, Charpentier, Lalande, mettaient en œuvre, en partition. Du Fresny composait les jolis airs chantés dans ses comédies. *Il est vrai que ma franchise* de *Attendez-moi sous l'Orme* eut un succès populaire. Saint-Évremond musiquait fort bien ses idylles.

Grétry m'a conté plus d'une fois que le maréchal de Richelieu s'obstinait à l'appeler *m'ssieu de Guétry.* Notez que les nobles hommes affectaient d'estropier les noms, afin de n'avoir pas l'air de connaître les personnes, et donnaient libéralement la particule aux vilains qu'ils recevaient chez

eux, afin de les rendre un instant dignes de cet honneur. Si par hasard le prénom d'un musicien, d'un acteur, était suffisamment connu, les gens de qualité s'en emparaient, affectant de s'en servir, afin de ranger ainsi l'artiste parmi les valets.

— Si l'on feint quelquefois de ne pas se souvenir de certains noms que l'on croit obscurs, et si l'on affecte de les corrompre en les prononçant, c'est par la bonne opinion que l'on a du sien. » LA BRUYÈRE, Caractères, *de la Société et de la Conversation.*

D'après ce que je viens de dire, il sera facile de juger que ce mot *Baptiste le très cher,* dans la bouche du baron, comte ou marquis Lisandre, est un trait d'observation et de caractère, dont nul encore n'a fait honneur à Molière, parce qu'on n'en a pas compris la portée. *Baptiste* n'est point une expression d'amitié, de bonté familière, mais de mépris adroitement tempéré.

— On répète souvent la symphonie de l'opéra (1); c'est une chose qui passe tout ce que l'on a jamais ouï. Le roi disait que s'il était à Paris quand on jouera l'opéra, il irait tous les jours. Ce mot vaudra 100,000 francs à Baptiste. » M[me] DE SÉVIGNÉ, *Lettres,* 1[er] décembre 1672.

Benserade, écrivant des vers pour un ballet, annonce de la manière suivante le quatrain qu'il destinait à Lulli :

Pour M. Baptiste, représentant un aveugle.

Ses chants harmonieux nous raviront toujours,
Sur les autres toujours ils auront la victoire ;
Et pour l'intérêt de sa gloire,
Cet aveugle n'a rien à craindre que les sourds.

— On dansa un petit ballet assez joli pour avoir été fait en un moment. Le roi a un baladin, nommé *Baptiste,* qui

(1) L'ouverture et les airs de danse de *Cadmus,* qui fut représenté le 11 février 1673. Comme l'Académie royale de Musique ne mettait en scène qu'un opéra chaque année, et que le répertoire lyrique se bornait alors à trois pièces, et même à une, celles de Cambert ayant été supprimées par le brigand Lulli, M[me] de Sévigné ne prend pas la peine de donner le titre de *Cadmus.* Elle sait qu'on ne s'y trompera point.

triomphe en cette matière : il fait les plus beaux vers du monde. Il est Florentin; il était venu en France avec feu mon oncle le chevalier de Guise, lorsqu'il revint de Malte. Je l'avais prié de m'amener un Italien, pour que je pusse parler avec lui : pour lors j'apprenais cette langue. Après que Baptiste eut été quelques années avec moi, je fus exilée; il ne voulut pas demeurer à la campagne : il me demanda son congé, que je lui donnai. Depuis ce temps-là il a fait fortune, et assurément c'est un illustre baladin. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1659.

MADEMOISELLE se garde bien de nous faire connaître ici la cause burlesque et véritable du congé que Lulli ne demandait pas du tout; son altesse le fit chasser de chez elle, et voici pourquoi :

Marmiton au palais du Luxembourg, Baptiste avait quitté la cuisine; son violon l'en avait tiré. C'est Orphée s'échappant du Tartare; le voilà monté d'un étage, valet de chambre violoniste, d'autres disent galopin, c'est-à-dire valet des valets de chambre! Pour un gardeur de cochons guitariste, c'était déjà de l'avancement. Il fallait encore que le vent de la fortune le lançât dans une mer plus vaste, digne de son talent et de son ambition : ce vent ne tarda point à souffler. Est-ce l'impétueux Borée, l'Aquilon si redoutable aux navigateurs, ou Zéphire à la douce haleine, qui rendit ce précieux service à Lulli? Non, et toutes les descriptions de tempêtes de Virgile ou de Camoëns ne sauraient m'être ici d'aucun secours pour conter cette mémorable aventure. Citons un couplet des brunettes que l'on chantait à la cour de Louis XIV; peut-être arriverai-je plus aisément à faire deviner ce que je n'ose dire :

Mon cœur, outré de déplaisirs,
Était si gros de ses soupirs,
Voyant votre cœur si farouche,
Que l'un d'eux se voyant réduit
A ne pas monter vers la bouche,
Sortit par un autre conduit.

Un soupir de ce genre, que fit MADEMOISELLE, amoureuse ou non, et que la vigueur, la franchise de l'exécution portèrent au loin, causa l'heureuse disgrâce de Lulli. La boutade sonore de MADEMOISELLE fit beaucoup de bruit dans le monde, il courut des vers sur ce grotesque sujet; et Lulli, témoin auriculaire, s'avisa de les mettre en musique, avec ritournelles imitatives. Son air et les paroles se chantèrent partout, et MADEMOISELLE congédia sur-le-champ l'impertinent compositeur. Qu'importe? la chanson était à la mode et son auteur aussi; de toutes parts on le rechercha, tous l'accueillirent et le fétèrent. Ses repas n'étaient plus servis à l'office du Luxembourg; les seigneurs le régalaient bien de temps en temps; mais il ne pouvait se fier à ces bonnes fortunes, il eût été trop souvent forcé de compter des pauses. Il fallait vivre, et, fier de son talent, Baptiste se présente au chef de la bande des violons du roi Louis XIV. On le reçut... comme premier violon sans doute? — Non, ces vingt-quatre racleurs, ces pitoyables ménétriers avaient chacun acheté leur charge, payé le droit d'écorcher les oreilles royales, au petit lever, au petit coucher, aux festins, aux grandes, aux bonnes, aux petites fêtes, et nul ne voulut céder le pas au jeune maître qui n'avait pas de quoi financer l'emploi qu'il méritait si bien. Lulli fut admis comme garçon d'orchestre; c'est lui qui pliait, ficelait avec soin les cahiers et portait les instruments de ces messieurs les jongleurs en titre.

Louis XIV avait pris une part active aux facéties dirigées contre MADEMOISELLE, contre cette cousine dont il se joua plus tard d'une manière indigne, et qu'il dépouilla honteusement pour enrichir ses batards. Musicien routinier, Louis avait la prétention d'être fin connaisseur; il voulut voir, entendre l'auteur de la fameuse chanson, trouva ses airs délicieux, fut enchanté de son exécution, et, comme il n'y avait point de place vacante dans sa troupe de racleurs, il créa tout exprès une bande nouvelle que Lulli put former, exercer et conduire à sa fantaisie. On la nomma *les petits violons*. Instruits par un professeur habile, ils surpassèrent bientôt leurs an-

ciens, *les grands violons.* Lulli devint ensuite compositeur pour les ballets de sa majesté, surintendant de la musique de la chambre, bouffon en titre d'office et directeur de l'Opéra.

— Ah! fi de cet opéra! Peut-on revenir à la toile de Cretonne, quand on s'est servi si longtemps de batiste? Ce calembour date au moins de 1688. »

M[lle] Aïssé dit en ses *Lettres* : — Pour la Le Maure, elle est bête comme un pot; mais elle a la plus surprenante voix qu'il y ait dans le monde; elle a beaucoup d'entrailles, et la Pellissie beaucoup d'art. On fit l'anagramme de cette dernière qui est *pilleresse.* »

Cet anagramme satirique n'en est pas un. Son irrégularité vient de ce que les noms des acteurs, ne figurant jamais sur l'affiche, et rarement dans le *Mercure*, journal que peu de personnes lisaient, ces noms étaient écrits et prononcés de diverses manières. Chacun leur donnait l'orthographe qui lui plaisait le plus, ou les estropiait à plaisir. Il n'eût pas été du bel air de savoir au juste comment s'appelaient *ces gens-là.* Témoin ces mêmes *Lettres de M[lle] Aïssé;* les noms de M[lles] Antier, Pélissier, celui du ténor Muraire, y sont écrits *Entie, Pellissie, Murer.* Dans une édition récente de ce livre, on a corrigé ces fautes. De telles rectifications doivent être faites au moyen de notes et non pas dans le texte, si l'on veut conserver à l'ouvrage sa physionomie historique.

Plusieurs auteurs se décidèrent à laisser mettre leurs noms sur les affiches des spectacles en 1617, après le succès prodigieux de *Pyrame et Thisbé*, tragédie de Théophile Viaud. *Les Bergeries*, de Racan, 1618 : *Sylvie*, de Mayret, 1621; *Amaranthe*, de Gombaud, 1625; ayant ennobli le Théâtre-Français, dont Théophile avait si bien commencé la réforme, cet usage devint général, et tous les auteurs voulurent être nommés. Avant 1617, l'affiche désignait seulement les drames, et les comédiens annonçaient que *leur auteur* ferait représenter un tel jour une pièce nouvelle, ayant tel titre.

Les acteurs de tous les théâtres n'ont été nommés sur les affiches que le 22 juin 1791.

Rédacteur anonyme du *Calendrier des Spectacles*, l'abbé De la Porte écrit tour à tour *Le Quin*, *Le Kin*, *Le Kain*, *Le Quint*, *Lequint*, *Lekain; Clerval* et *Clairval*.

Jéliotte, *Jéliot*, *Jéliote*, *Jélyotte*, *Jélyot*, *Géliote*, *Géliot*, *Gélyotte*, *Géliotte*, *Julio*, ce nom est imprimé de dix manières différentes. La première est la bonne, c'est justement celle que vous rencontrerez le moins souvent. Marmontel lui-même, l'ami de ce chanteur, le commensal du financier la Poupelinière, écrit *Géliotte* et *la Poplinière*. Fiez-vous aux contemporains! le plus sûr est d'avoir recours aux autographes. Les dictionnaires, les médailles, oui, les médailles pourraient vous tromper. Sur ces bronzes mystificateurs, vous lirez : *Méhul, compositeur français; Nicolas Piccini*. Quelqu'un a pu, quelqu'un peut même encore répondre au nom de *Piccini;* mais certes ce n'est point l'auteur illustre de *la Cecchina*, de *Didon*, que vous représentez. Celui-là signait *Piccinni*.

Quand il s'agit de lancer un nom dans l'océan des âges, au moins faudrait-il connaître ce nom. Une lettre de plus ou de moins est une montagne ou bien un abîme sans fond qui vient défigurer l'image, dès longtemps offerte et considérée sous une autre forme. *Auber* est un nom élégant, distingué comme le musicien qui le porte. Usez de votre droit de tout enlaidir en écrivant *Aubert* vous me désenchantez; au premier abord, je croirai que vous me désignez un marchand de cannes ou de peaux de lapins. *Aubert* n'est pas moins horrible pour un œil exercé que ne le serait *Rossin*, que ne l'est *Piccini*. Toutes les bévues insignes et monumentales de nos typographes, de nos graveurs en médailles ont leur source commune dans le *Dictionnaire de Boiste*. Ce lexique est terminé par une malencontreuse litanie des hommes célèbres dont les noms sont estropiés à plaisir. Nous verrons éclore quelque matin la médaille de *Paësiello;* Boiste l'aura voulu. Consultez la nomenclature que ce bouffon nous a crayonnée; vous y verrez :

Paësiello ou Paisiello.

Ceci passe toute croyance. Voilà donc l'auteur de *Nina*,

Qui tantôt est Pyrandre et tantôt Armédon.

Mais comme *Paësiello* marche avant *Paisiello*, le candidat en tête de la ligne doit être évidemment préféré : les compositeurs d'imprimerie ne manquent jamais de l'élire.

Voilà Paisiello possédant, grâce à Boiste, deux appellations et deux signatures bien distinctes. Sauf à se voir priver d'une succession, à voir casser son mariage par supposition de personnes, à voir ses obligations protestées, etc. ; etc. Il a deux noms. Un pour la ville, l'autre pour la campagne. Un pour les jours ordinaires, l'autre pour les dimanches et fêtes. Un pour les registres de son curé, l'autre pour l'affiche des spectacles. Un pour se marier, l'autre pour rester garçon. Que d'agréments, que de commodités un lexicographe peut donner au grand homme qu'il inscrit sur ses tablettes ! Quel dommage que l'auteur de *Nina*, de *Pirro* n'ait point profité de ces avantages précieux ! Ce bienfait, hélas ! est venu se poser sur sa tombe !

Paisiello, selon Boiste, cesse d'être un homme. Il devient fruit, meuble, bâtiment, tout ce que vous voudrez. Il a deux noms comme plusieurs de ces objets ; car on peut dire en bon français *courge ou potiron, rave ou navet, sofa, divan ou canapé, fenêtre ou croisée, maison, ménil, manoir, mas, mazet*, etc.

Depuis que la langue de Pétrarque et de Métastase existe, jamais un Italien n'a pu signer *Paësiello.* On n'use point en Italie du tréma, de l'accent aigu, de l'accent circonflexe. Un linguiste qui se fait imprimer devrait savoir cela.

Paësiello ! Qu'il est agréable pour un musicien de rencontrer ce mot horrible et barbare sur les murs de nos théâtres, ou dans un livre de luxe (1) ! de le voir moulé curieusement en beaux caractères *parangon, saint-augustin* ou *cicéro gros-œil*, estampé sur vélin, *candidior nive*, plus blanc que la neige ! Peut-on estropier les gens avec plus de solennité ?

(1) Dans toutes les éditions des *OEuvres de Chateaubriand*, et dans ses *Mémoires* publiés en 1851 ; dans la *Correspondance* de Galiani, qui certes avait écrit parfaitement le nom de son illustre compatriote.

Je pensais que d'autres noms, d'une célébrité plus grande, recevraient du compilateur Boiste les honneurs de l'alternative, si grotesquement octroyée à celui de Paisiello. Je m'attendais à trouver sur la même liste :

Homard ou Homère,
Virgule ou Virgile,
Molaire ou Molière.

J'ai cherché vainement : ces noms étaient parfaitement figurés. Il paraît que Boiste les connaissait mieux.

Méhul, compositeur français. La médaille de Méhul nous dit qu'il était Français : cela se comprend à merveille. Le mot intermédiaire n'est pas aussi clairement significatif.

Méhul compositeur; de quoi ? Composait-il des tableaux, plans et dessins? composait-il des élixirs, juleps, mixtures, robs, onguents, pâtes pectorales, sirops de thridace, limace ou rabasse, du nafé, du choca, du racahout, inconnu des Arabes, ou des remèdes sans nom (1)?

Méhul était-il *compositeur* dans une imprimerie?

Était-il *amiable compositeur*, que des parties choisissaient pour terminer leur différend ?

Était-il *compositeur*, habile en théorie, savant au suprême degré dans le contrepoint, et n'ayant jamais produit aucune œuvre pratique?

Non, Méhul était *compositeur* de musique; il a mis au jour des compositions musicales à bon droit admirées.

Voilà ce que vous avez voulu faire entendre; nous le devinons, quoique vous ne l'ayez pas dit. Nous le devinons, parce que Méhul était notre compatriote, notre voisin, notre ami, notre maître.

La numismatique, le style lapidaire, exigent que l'on s'exprime avec une lucidité parfaite, en peu de mots. Dans mille ans serez-vous présent à l'appel, afin d'expliquer votre logo-

---

(1) M. PURGON. Un clystère que j'avais pris plaisir à composer moi-même. » MOLIÈRE, *le Malade imaginaire.*

griphe? Sans vous ingénier pour être incompris, n'était-il pas plus simple, plus naturel, et surtout plus logique d'écrire : *Méhul musicien*, comme vous feriez *Alfred de Musset poète, Ingres peintre, Pradier statuaire?* Est-il dans nos collections quelque médaille annonçant que Poussin était un *faiseur*, et Puget un *tailleur? Faiseur*, *tailleur*, ne demanderaient pas une glose explicative plus longue que le commentaire réclamé par le vocable *dubius*, *anceps*, compositeur.

Lorsque Molière produisit en scène *les Facheux*, Scarron avait déjà mis au jour une satire très remarquable sur le même sujet.

Il est ainsi de grands diseurs de riens ;
De ceux qui font d'éternelles redites,
De ceux qui font de trop longues visites ;
Ajoutons-y les réciteurs de vers ;
Ceux qui premiers savent les nouveaux airs,
Et qui partout, d'une voix téméraire,
Osent chanter comme ferait Hilaire ;
Le grand parleur toujours gesticulant ;
Celui qui rit et s'écoute en parlant ..

Épître chagrine ou satire II.

Vous le voyez, Scarron n'avait pas oublié le musicien, que Molière a ressaisi.

Plusieurs écrivains du XVII[e] siècle, contemporains de notre illustre poète comique, ont porté le nom de *Molière*. Au musicien, danseur et maître de ballets, Mollier, dont j'ai déjà parlé, nous ajouterons :

Molière, comédien, auteur de plusieurs drames sérieux, non imprimés, oubliés maintenant, et qui l'avaient fait surnommer *le Tragique*, afin de le distinguer du brillant homonyme qui lui vaut un numéro dans la dynastie des Molières. Cet émule d'Alexandre Hardy, ce tragique, puisqu'il faut le désigner par son ambitieux sobriquet, vivait encore en 1620. Maupoint, en sa *Bibliothèque des théâtres*, et Léris, Voltaire, ses copistes, attribuent à ce Molière, comédien, une tragédie

intitulée *Polyxène*, et fondent leur opinion sur ces vers de Racan :

A LA POLYXÈNE DE MOLIÈRE.

Belle princesse, tu te trompes
De quitter la cour et ses pompes,
Pour rendre ton desir content.
Celui qui t'a si bien chantée
Fait qu'on ne t'y vit jamais tant
Que depuis que tu l'as quittée.

Comme il existe un roman de *Polyxène*, écrit par un autre Molière, publié par Ant. de Sommaville, en 1632, dix ans après la mort de son auteur, plusieurs critiques ont pensé que du titre du roman on avait fait celui de la tragédie. Je ne partage point cette opinion.

Dans ce temps où les auteurs, qui travaillaient pour le théâtre, ne brillaient pas du tout par l'invention et le choix des sujets, où les mêmes combinaisons dramatiques étaient sans cesse remises en scène, où les romans étaient la paraphrase des tragédies, et les drames l'abrégé des romans; où l'*Astrée* seule avait fourni les sujets de vingt-cinq drames, les deux *Polyxènes* ont très-bien pu marcher de front et triompher à la même époque dans les salons et sur le théâtre, où deux autres paires de *Polyxènes*, tragédies, (1) les avaient précédées ou suivies, de 1577 à 1729. Et je ne compte pas la *Polyxène* de La Serre, musiquée, en 1706, par Colasse; je ne dis rien d'*Achille et Polyxène*, que le parolier Campistron, merveilleusement secondé par ses musiciens, Lulli, fils, et Colasse, avait déjà fait tomber, en 1687, à l'Opéra. Le mousquetaire Saint-Gilles célébra cette chute et le succès d'*Enée et Lavinie* par des chansons satiriques, longues facéties en couplets, dont notre ami Désaugiers s'est évidemment inspiré

(1) *Polyxène* de Jean Béhourt, 1597 ; de Billard de Courgenay, 1607 ; de La Fosse, 1696 ; de d'Aigueberre, 1729.

De 1610 à 1725, on a compté cinq tragédies de *Mariamne*; pourquoi cette même époque aurait-elle été moins féconde en *Polyxènes?*

pour écrire sa joyeuse parodie en vaudevilles de *la Vestale*.

Un écrivain cite faux ou se trompe en interprétant certain passage lu trop légèrement. Il établit ensuite une opinion sur ce fondement erroné, vicieux, et dix ou douze auteurs vont adopter ou combattre cette opinion pendant un siècle sans que l'un d'eux ait la pensée de remonter à la source afin de vérifier si le fait, si le doute peut exister, et si le trompeur ne s'est pas lui-même trompé. Léris, Voltaire et les autres copistes de Maupoint ont juré sans examen sur la foi de leur prédécesseur. S'ils avaient jeté les yeux sur une page de la *Polyxène* de Molière, sur une ligne de Racan, ils auraient vu que les vers de ce poète ne pouvaient se rapporter qu'au roman.

A LA POLYXÈNE DE MOLIÈRE.

Épigramme,

Pour mettre au commement de son livre.

Bien qu'une tragédie soit un livre, et parfois un livre de la plus haute importance, l'usage ne veut pas qu'on dise *un livre* en parlant de la plus belle tragédie. S'il s'agissait d'un opéra, nous dirions *un livret*, mais une tragédie s'appelle tout simplement *une tragédie*. On dira *la comédie*, et non pas *le livre du* Mariage de Figaro, quoique ce drame et sa longue préface aient fourni la matière d'un volume de 255 pages in-8 à son premier éditeur. Croyez que si Racan avait voulu désigner l'œuvre scénique de l'autre Molière, il n'eût pas manqué d'écrire *Épigramme pour mettre au commencement de sa tragédie*.

Cette épigramme recevrait aujourd'hui le titre de *madrigal*. On ne le donnait alors qu'aux petites pièces dont le nombre de vers excédait celui de quatorze; sans avoir égard au texte flatteur ou malin de la pièce.

A cette époque, un auteur qui se préparait à mettre au jour un livre, demandait à ses confrères, à ses amis, des pièces de vers qu'il plaçait en tête de l'ouvrage nouveau. Ces

vers étaient, comme on le pense, à la louange de l'auteur et du livre. Une longue litanie de madrigaux, d'épigrammes, de sonnets, d'épîtres, de rondeaux, enregistrés avant la préface et signés par des auteurs renommés, recommandaient admirablement la production adressée à des lecteurs dont aucune gazette ne pouvait former ou diriger l'opinion. Cette réclame officieuse où l'on voyait briller des noms tels que ceux de Malherbe, de Racan, de Corneille, de Segrais, de Maynard, de M[lle] de Scudéry, etc. parmi les noms des rimeurs plus ou moins vulgaires, qui profitaient de toutes les occasions de se faire imprimer gratis, en si brillante compagnie; cette réclame était d'un précieux secours, et décidait plus d'un amateur à faire emplette du livre inconnu. Que de noms d'auteurs n'ont dû qu'à des bagatelles de ce genre l'avantage de figurer dans nos archives littéraires ! Les préludes laudatifs, exécutés par vingt, trente, soixante mains différentes, étaient l'*Almanach des Muses* de l'ancien temps. On y voit des pièces en vers français, italiens, provençaux, espagnols, grecs et latins. Adam Billaut, menuisier de Nevers, en publiant ses poésies, les fait précéder par soixante-sept pièces polyglottes, écrites en son honneur, qu'il réunit sous ce titre *Approbation du Parnasse*, approbation qui se déploie sur un tiers de son volume des *Chevilles*, 1644. Nous lisons septante-sept opuscules du même genre en tête de *la Muse naissante du jeune Beauchasteau*, 1657.

Cet hommage de l'amitié, cette apostille de la puissance, d'un secours précieux pour un roman, un poème, un recueil d'églogues, qu'on allait offrir aux lecteurs indifférents ou prévenus d'une manière peu favorable, afin d'attirer, de captiver leur attention, afin de se concilier leur estime, ne pouvait être d'aucune utilité pour une pièce de théâtre. Une tragédie, une comédie n'était livrée à l'impression qu'après avoir été soumise au jugement du public assemblé dans une salle de spectacles. La chute ou le succès devenait un fait accompli contre lequel tous les madrigaux du monde seraient venus briser leurs pointes.

Molière avait déjà publié son roman de *Polyxène,* lorsque Racan imagina de rimer une épigramme en l'honneur de cette belle princesse. L'épigramme n'ayant pu figurer en tête du roman, le poète l'inséra dans ses œuvres, pour l'y garder à la disposition de Molière ou de son éditeur, qui n'eût pas manqué de l'estamper en tête du livre, s'il avait été réimprimé.

Polyxène, ce nom se présentait si galamment pour rappeler à Maupoint, à Léris, à Voltaire, etc. la fille de Priam, que tous ces historiens se sont laissé tromper. Ce nom troyen les a transportés dans les murs d'Ilion, sur les bords du Scamandre et du Simoïs; ils y ont vu Pyrrhus amoureux, Polyxène immolée sur le tombeau d'Achille, Hécube inconsolable, et, sur la foi du titre, ils ont pensé que Molière avait déployé tous ses moyens tragiques dans son livre. S'ils s'étaient avisés de lire une seule page de ce roman, ces historiens auraient vu que Polyxène, fille d'un souverain possédant *un des plus beaux royaumes d'Asie,* aime le chevalier Clyante, est aimée du preux Cloryman, *quitte la cour et ses pompes,* se met en religion dans un convent de Diane, et sacrifie l'amour qu'elle a pour Clyante, à la reconnaissance qu'elle doit à Cloryman; disant à ces deux illustres rivaux : — Afin que vous ne treuviez pas ma perte si estrange, asseurez-vous que puis que je ne puis estre à vous, je ne seray jamais à personne. »

Ce qui n'empêche pas que Molière le tragique n'ait mis en scène les infortunes de la fille de Priam en faisant représenter une tragédie de *Polyxène.*

Molière (François Picardet, sieur d'Essertines et de) vivait à la cour et fut assassiné vers 1623. Plusieurs attribuent à ce Molière les tragédies du précédent; c'est une erreur qu'ils ont puisée dans le dictionnaire de Moréri.

— Il faut demeurer d'accord que ce furent MM. de Gomberville, de Coulomby, Faret et Molière, qui, les premiers, écrivirent avec une extrême pureté ; comme étant des principaux de ceux qui s'étaient heureusement dégagés de

l'ignorance ancienne. M. de Molière traduisit un livre espagnol de Guévare, du *Mépris de la cour* (1621, in-8), fit *la Semaine amoureuse*, et la première partie de *Polyxène.*

» On ne doit pas prendre aussi le sieur de Molière, qui a fait un dictionnaire historique et poétique, pour celui qui a fait le roman de *Polyxène*, ni pour celui qui a fait *l'École des femmes.* Chacun d'eux a son prix et sa réputation à part.

» Plusieurs autres romans ont eu du cours en divers temps, comme *la Polyxène* de Molière, dont il y a deux suites différentes, qui toutes deux ne sont pas du même auteur.» BAILLET, *Jugements des savants.*

— Le sieur Sorel ayant dit que Molière, auteur de *la Polyxène*, eût pu produire un jour de meilleures choses, s'il n'eût point été aussi malheureux que d'Audiguier, ajoute qu'ils ont tous deux été assassinés par ceux qu'ils tenaient pour leurs amis.

« Molière, traducteur du *Menosprecio* de Guevara, est moins connu par cette version que par le roman de *Polyxène* qu'on ne lit pourtant plus il y a longtemps, non plus que ses autres ouvrages qui consistent, non pas, comme dit Moréri, en diverses pièces de théâtre, car il n'en a fait aucune, mais uniquement dans le livre intitulé *la Semaine amoureuse*, et en quelques lettres (sept) qui se trouvent imprimées dans des recueils (celui de Faret) publiés au commencement du XVII[e] siècle. On ne le confondra pas avec le Molière si célèbre par ses comédies, mais il faut se garder aussi de le confondre avec le Molière auteur d'un dictionnaire français historique.

» Ch. Sorel, en sa *Bibliothèque française*, page 261, place Molière, auteur de *Polyxène* (roman), parmi les traducteurs qui écrivaient poliment et qui, suivant les maximes de Malherbe, gardèrent une grande pureté dans leur style. » BAYLE, *Dictionnaire*, etc., au mot AUDIGUIER (D').

Ces *diverses pièces de théâtre*, que Moréri attribue à Molière le romancier, prouvent de nouveau l'existence de Molière *le Tragique*, le comédien qui les avait faites.

La mort avait empêché Molière d'Essertines d'achever son roman ; deux auteurs s'empressèrent d'en écrire la suite et le dénouement.

La Polyxène *du sieur de Molière, avec la suite publiée par le sieur de Pomeray.* Paris, Toussaint du Bray, 1632, 1635, in-8.

La Vraye suite des adventures de la Polyxène *du feu sieur de Molière, suivie et concluë sur ses mémoires*, (sans nom d'auteur). Paris, Ant. de Sommaville, 1634, in-8.

Odes spirituelles sur l'air des chansons de ce temps, du sieur de Molière, 1623, in-8, publiées par sa veuve, ce qui prouve que l'auteur fut assassiné vers 1623, tandis que Bayle place en 1630 ce funeste événement.

— Depuis la mort de nostre pauvre Molière, je treuve de si grandes douceurs dans les entretiens qui ont quelque chose de triste et de funeste, que je n'en sçaurois divertir ma pensée. » Voilà ce que je lis dans une des lettres que Faret a recueillies et publiées, chez Toussaint Quinet, en deux volumes in-12, sous la date de 1634 ; mais cette lettre ne porte ni date, ni signature. *Page* 511 *du tome second.*

Saint-Amand déplore aussi la mort de Molière, qu'il désigne sous le nom de *Lysis* en ses *Visions.*

Puis quand il me souvient de l'horrible aventure
Qui mit tout mon bonheur dedans la sépulture
En y mettant Lysis, et qu'il m'est défendu
De chercher seulement le bien que j'ai perdu,
Je m'abandonne aux pleurs, je trouble tout de plaintes,
Un mortel désespoir me donne mille atteintes,
Et parmi les tourments qui m'ôtent le repos,
Songeant à ses écrits je dis à tout propos,
O belle Polyxène, amante infortunée!
Tu dois bien regretter sa courte destinée,
Puisqu'une telle fin t'interdit d'espérer
Celle des longs travaux qui te font soupirer!
Le précieux enfant d'une si rare plume!
Beau livre, grand trésor ! mais trop petit volume:
Ouvrage que la mort empécha de finir!
Je crois que t'ayant vu tout bon sens doit tenir
Que la plus belle chose en quoi que l'on souhaite

Se pourra désormais appeler imparfaite,
Si plutôt on ne dit que pour être divin,
O livre nompareil! tu n'as point eu de fin.
Et je n'en mettrai point à l'ennui qui me ronge :
Car soit que ton auteur me vienne voir en songe,
Et que je pense à lui comme je fais toujours,
Mes larmes et mes cris auront un même cours,
Ma pitié lui veut rendre à jamais cet hommage;
En tous lieux où j'irai, sa vaine et pâle image
Visible à moi tout seul et regrettable à tous,
Me contera sa mort, me contera ses coups.
Et m'inspirant au cœur ce que pour allégeance
Lui pourra suggérer une horrible vengeance,
Contre cet assassin rempli de trahison,
Qui termina ses jours en leur verte saison,
Me mettra dans les mains les plus pesantes chaînes,
Les feux les plus ardents, et les plus longues gênes,
Pour en punir ce monstre, et faire un châtiment
Que l'on puisse égaler à mon ressentiment.

Molière (Juigné, sieur de la Broissinière, et sieur de), auteur d'un *Dictionnaire théologique, historique, poétique et cosmographique*, etc., ouvrage plus que médiocre, mais dont le succès fut immense et prolongé. C'était le premier livre de ce genre que l'on eût écrit en français; la septième édition porte la date de 1644, in-4; la dixième fut publiée en moins de trente ans.

Molières (Joseph Privat, abbé de), mathématicien, né à Tarascon (Provence) en 1677, ne devrait point figurer ici, puisque son nom diffère de celui de son illustre prédécesseur.

Ce Molières se plaisait à travailler dans son lit. Sa nièce et sa cuisinière étant sorties, un voleur se glisse dans son appartement du Collége-Royal. — Monsieur, à qui en voulez-vous? — A votre bourse. — Mon argent est dans le tiroir à gauche de ce bureau. Ouvrez-le, prenez l'argent; mais de grâce ne dérangez pas mes papiers. — N'avez-vous que cela? — Cherchez tant qu'il vous plaira, mais je vous en supplie, monsieur, ne dérangez pas mes papiers.»

La recherche faite et le vol consommé, le voleur se retire, mais il néglige de fermer la porte; c'était en hiver. — Mon-

sieur, monsieur, avez-vous laissé mes papiers en ordre? — Oui. — Eh bien! veuillez me rendre encore un service, en tirant la porte sur vous. »

Le 5 octobre 1788, un acteur portant le nom de *Molière* débute à la Comédie-Italienne par le rôle de Colin dans *la Dot*, opéra comique de Desfontaines, musiqué par Dalayrac.

Mlle Molière a tenu pendant longtemps, et d'une manière très distinguée, l'emploi de soubrette aux théâtres Feydeau, Louvois et de l'Odéon sous la direction de Picard. Elle a créé le rôle de Mme de Senneville, de *la Petite Ville*, comédie charmante de ce directeur. 1801. Mlle Molière épousa le danseur Aumer, maître de ballets.

— L'excellent comique, M. Raisin, avait un si grand talent que, dès son enfance, on l'avait appelé *le petit Molière*. PALAPRAT, *Discours sur* l'Important, *comédie*, 1694.

MOLIÈRE, village, commune de Saint-Quentin (Isère).
MOLIÈRE, village, commune de Chemazé (Mayenne).
MOLIÈRE (la), village, commune d'Yronde (Puy-de-Dôme).
MOLIÈRE (la), village, commune de Pomayrols (Aveyron).
MOLIÈRES, village du Languedoc (Aude).
MOLIÈRES, village du Périgord (Dordogne).
MOLIÈRES, village du Dauphiné (Drôme).
MOLIÈRES, village du Languedoc (Gard).
MOLIÈRES, village du Quercy (Lot).
MOLIÈRES, petite ville du Quercy (Tarn-et-Garonne).
MOLIÈRES (les), village, comm. de Saint-Pierre-la-Roche (Ardèche).
MOLIÈRES (les), village de l'Ile-de-France (Seine-et-Oise).
MOLIÈRES (les Grandes et les Petites), village (Seine-et-Oise).
MOLIERRE, village, commune de Meyrannes (Gard).
MORIÈRES, village, commune d'Avignon (Vaucluse). Toujours empressés d'enlever les aspérités du langage, les Vauclusiens prononcent *Mouiera* en provençal, et *Molière* en français.

Molière, *la Molière*, *les Molières*, viennent de *molearia*, au pluriel *moleariæ*, lieux où l'on rencontre des carrières de pierres à meules, meulières. Voyez le Glossaire de Du Cange pour ces mots de basse latinité.

Un terrain marécageux, mou, sur lequel on ne pourrait s'aventurer sans risquer de s'y planter comme un saule, est

appelé *molière*. — « L'après-dîner, le roi alla tirer. Son cheval s'enfonça jusqu'au ventre dans une molière, une de ses jambes fut pressée sous son cheval; mais les courtisans qui suivaient le roi le dégagèrent promptement. » DANGEAU, *Mémoires*, 3 septembre 1702.

Voilà quinze villes, bourgs ou villages de France portant le nom de *Molière*, qui le présentent à l'œil ou le font sonner à l'oreille (1). Jean-Baptiste Poquelin n'a jamais fait connaître la raison qui lui fit choisir, adopter le surnom de *Molière*, qu'un auteur comédien avait déjà porté.

Mémoire de Poquelin, tel est le titre d'un manuscrit de quatre pages in-2, que j'ai découvert à la Bibliothèque nationale; il fait partie de la collection de Clérambault. J'ai rencontré plus tard, à la Bibliothèque du Louvre, ce mémoire imprimé, parmi d'autres pièces relatives aux théâtres de Paris dans le recueil A 690. L'opuscule manuscrit de Poquelin porte la date de 1736, sa reproduction, imprimée en sept pages in-4, est sans date, sans nom de typographe. Ce mémoire a pour objet l'administration de l'Académie royale de Musique, proposant d'utiles réformes touchant la distribution, le prix des places, le recrutement des chanteurs, l'établissement d'une école spéciale de chant et de danse, etc. J'ai fait usage de ces documents pour mon histoire des *Theâtres lyriques de Paris*.

Faut-il ajouter un nouveau Poquelin à la nomenclature des arrière-cousins du célèbre Jean-Baptiste Poquelin de Molière, donnée par Beffara? Je ne le pense pas. L'opuscule dont il s'agit nous vient sans doute d'un des membres déjà cités par ce biographe; probablement de Poquelin, conseiller

---

(1) Voyez, pour les détails, l'excellent et précieux livre ayant pour titre: *Histoire des Communes et des Villes de France*, splendide ouvrage illustré de 100 gravures, de costumes coloriés, plan et armes des villes, etc., publié avec les encouragements des Ministres de l'intérieur et de l'instruction publique, par A. GIRAULT DE SAINT-FARGEAU. 3 volumes in-4, Paris, 1845, deuxième édition.

référendaire à la chancellerie de Paris, décédé le 11 mai 1772, âgé de huitante-quatre ans environ.

Leroux, en son *Dictionnaire comique, satirique, burlesque et proverbial*, cite souvent L'ENFER BURLESQUE *de Molière*. Leroux se trompe grossièrement, et je dois signaler ici la cause de son erreur. Un petit volume in-18, de 112 pages, sans nom d'auteur, édition prétendue de Cologne, de Jean le Blanc, parut en 1677, quatre ans après la mort de Molière. Voici le titre de ce livret, contenant trois sortes d'ouvrages différents; voici le titre que je dois figurer ainsi qu'il est disposé, figuré sur le satanique volume :

L'ENFER BURLESQUE.

LE MARIAGE DE BELPHÉGOR (1).

Épitaphes de

M. DE MOLIÈRE.

Il est certain que Leroux, n'ayant porté ses yeux que sur la première et la dernière ligne de ce frontispice, a pensé que cet *Enfer burlesque* était de Molière et l'a cité quatre fois en l'attribuant à l'auteur de *Tartufe*, faisant suivre tous les versicules empruntés par ces mots ENFER BURLESQUE *de Molière*. Si Leroux avait lu de suite les 70 pages de cette platitude méchamment stupide, insipide, il se serait abstenu d'en accuser Molière. Si la nullité du plan, le style pitoyable de l'anonyme satirique ne l'avaient pas suffisamment averti, la rimaille hideuse, infâme, devait le faire reculer d'horreur, et lui prouver que son ténébreux auteur n'avait creusé *l'Enfer* que pour y précipiter Molière : 132 versicules sont destinés à cette œuvre de lâche perfidie. Voici les derniers, qui ne sont pas les plus injurieux :

J'aurais pu jouir davantage
D'un si facétieux langage;

(1) Imitation en prose du *Belfagor* de Machiavel, par Tannegui Le Fèvre, 1664, in-18.

Mais un tintamarre soudain
Vint interrompre ce lutin,
Lorsque, par un ample Satyre,
Il me figurait Élomire (1)
Qui ne trouva dedans sa fin,
Ni dieu, ni loi, ni médecin,
Car son *Malade imaginaire*,
Lui faisant fermer la paupière,
L'envoya prendre possession,
De cette place de renom,
Qui est tombée en son partage
Comme par droit d'héréditage.

La gravure placée en tête du volume représente Molière subissant en enfer, et par le feu, la peine qu'il avait fait éprouver à Pourceaugnac d'une autre manière : les diables apothicaires sont armés de soufflets d'où jaillissent des flammes acérées.

Sur l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, B 9342, je lis cette note manuscrite :

— Ce poème de *l'Enfer burlesque* est du sieur Jaulnai. Il a reparu sous le titre de : *Les Horreurs sans horreur.* »

Revenons aux *Facheux*, Acte II, scène 7.

Dieu préserve, en chassant, toute sage personne
D'un porteur de huchet qui mal à propos sonne !

Le huchet est un cornet de chasseur qui sert à hucher, appeler les chiens. Nous avons déjà vu que les bergers et les bergères du Poitou s'appelaient par des huchements d'une syllabe : *Ou ! oup ! ou ! oup !*

Misenus du haut d'un rocher
Se mit aussitôt à hucher,
Et de sa trompe entortillée,

---

(1) *Élomire*, anagramme du nom de *Molière*, déjà mis au jour par les ennemis de ce grand homme, et pendant sa vie. *Élomire hypocondre ou les médecins vengés*, comédie en cinq actes, en vers, de *Le Boulanger de Chalussay*, 1670.

A notre troupe appareillée
Donna le signal de sortir.
SCARRON, *le Virgile travesti*, livre III.

ACTE III, SCÈNE VI.

DAMIS.
Célébrons l'heureux sort dont vous allez jouir,
Et que nos violons viennent nous réjouir.

ÉRASTE.
Qui frappe là si fort ?

L'ÉPINE.
Monsieur, ce sont des masques
Qui portent des crincrins et des tambours de basques.

Pour imiter la grenouille, les enfants adaptent un morceau de parchemin à l'ouverture d'un tuyau de canne de Provence (*arundo donax*) très-court, fermé par son nœud à l'autre bout, et font passer un crin dans ce parchemin percé de deux trous faits avec une épingle. Au moyen d'un baton passé dans le vide que laisse le crin, dont on a lié les deux bouts par un nœud, on fait tourner vivement le tuyau de canne autour du baton. Tel est le crincrin véritable, que plusieurs appellent à tort un *instrument chargé de grelots.*

Dans le violon, ce n'est pas l'archet qui résonne, et ses cordes ne sont pas faites de crins. Cependant on a désigné par *crincrin* un méchant rebec, un racleur de violon aux oreilles fatal.

LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES.

MOLIÈRE, 1663.

SCÈNE VI.

DORANTE.

Ris tant que tu voudras, je suis pour le bon sens, et ne saurais souffrir les ébullitions de cerveau de nos marquis de Mascarille. J'enrage de voir de ces gens qui se traduisent en ridicule, malgré leur qualité ; de ces gens qui décident toujours, et parlent hardiment de toutes choses, sans s'y connaître ; qui dans une comédie se récrieront aux méchants endroits, et ne branleront pas à ceux qui sont bons ; qui, voyant un tableau, ou écoutant un concert de musique, blâment de même et louent tout à contre-sens, prennent par où ils peuvent les termes de l'art qu'ils attrapent, et ne manquent jamais de les estropier, et de les mettre hors de place. Eh, morbleu ! messieurs, taisez-vous. Quand Dieu ne vous a pas donné la connaissance d'une chose, n'apprêtez point à rire à ceux qui vous entendent parler, et songez qu'en ne disant mot, on croira peut-être que vous êtes d'habiles gens.

Que de raison, de justesse, de fine et mordante critique! Les enseignements de Molière se rapportent à merveille aux personnes de toutes les époques. Si par hasard nous n'avions plus de marquis pour accepter le lot que Dorante leur adresse, les littérateurs qui se mêlent d'écrire sur la musique et les arts du dessin, dont ils n'ont pas fait une étude sérieuse, en recevraient l'application. Jean-Sébastien Bach eût-il mieux raisonné? Gluck, Mozart, eussent-ils imposé silence à La Harpe, à Geoffroy, leurs stupides critiques, avec des arguments plus solidement persuasifs?

— Tel à un sermon, à une musique, ou dans une galerie de peintures, a entendu à sa droite et à sa gauche', sur une chose précisément la même, des sentiments précisément opposés. Cela me ferait dire volontiers que l'on peut hasarder,

dans tout genre d'ouvrages, d'y mettre le bon et le mauvais le bon plaît aux uns, le mauvais aux autres; l'on ne risque guère davantage d'y mettre le pire, il a ses partisans. »

Ce passage de La Bruyère n'est-il pas un écho du discours que Molière prête à Dorante?

Trop nouveau dans son acception relative à la musique, le mot *concert* n'était pas encore présenté dans un sens absolu. Molière a soin de dire *un concert de musique*, il emploiera la même locution dans *le Bourgeois gentilhomme*, Acte II, Scène première. Un long usage peut seul faire adopter les manières de parler elliptiques. La langue française est née d'hier; elle est encore dans l'enfance, et ne s'est pas débarrassée de la gourme des périphrases longuement filandreuses, des mots composés, de la lèpre des pronoms personnels et possessifs, des articles, etc., qui rendent sa marche si lente, si lourde, si trainante.

Nous lisons dans les *Statuts*, mis à la suite de l'ordonnance de novembre 1570, donnée par le roi Charles IX : — Quand aucun après avoir oüy un ou deux concerts de l'Académie, aurait regret à son argent qu'il auroit avancé, luy sera rendu et sera son nom effacé du livre. »

Comme il s'agissait de l'établissement d'une académie de poésie et de musique, le mot *concert* n'avait pas besoin d'explication.

Charles Sorel, en 1633, l'emploie aussi de la même manière attendu que son prélude annonce qu'il s'agit de musique. *Histoire comique de Francion*, livre III. Le passage est assez original pour mériter d'être reproduit ici.

—Hortensius voulut faire paraître ce qu'il savait, et comme quelques musiciens eurent chanté, il se mit sur les louanges de la musique, assurant que les passions et les affections humaines en représentaient les parties.

» L'humilité chante la basse, disait-il, et l'ambition chante le dessus; la colère fait la taille, et la vengeance la contretaille (baryton), la modestie tient le *tacet* : la prudence bat la mesure et conduit le concert. La nature va le plain-chant,

l'artifice fredonne, la douleur fait des soupirs, et la dissimulation les feintes et les dièses.

» Et pour les instruments de musique : l'avarice joue de la harpe, la prodigalité du cornet ; mais ce n'est pas du cornet à bouquin, c'est du cornet à jeter les dés. L'Amour joue de la viole, pour ce qu'il fait violer les filles. La trahison joue de la trompe, car elle trompe tout le monde, et la justice joue du haut-bois, parce qu'elle fait élever des potences où l'on attache les coupables. »

Nos anciens étaient familiarisés à tel point avec les supplices, qu'ils en plaisantaient, empruntant à la musique de burlesques métaphores pour un objet si déplorable. Le pendu *jouait du hautbois, dansait le branle des évêques*, en donnant, avec ses pieds, la bénédiction à toute l'assistance ; et la petite corde mise au bout de la grosse, pour former le nœud, était appelée *chanterelle du bourreau*. Les exécutions étaient un spectacle que l'on réservait pour les jours de fête, elles avaient lieu très souvent la nuit, aux flambeaux, et s'il y avait un bon nombre de patients, on en gardait pour tous les jours de la semaine.

Abattre ses futaies pour faire de l'argent, c'était aussi *jouer du hautbois*.

Le boudoir muni de verrous et de grilles où l'on dépose les prisonniers, en attendant de les mettre en un lieu plus sûr et plus commode, était nommé *psaltérion* en 1411 : nous l'appelons aujourd'hui *violon*.

La Bruyère secoue le joug de la périphrase, dix-sept ans après l'exhibition du *Bourgeois gentilhomme*, en 1687, il dit : — Qui annoncera un concert, un beau salut, un prestige de la foire? » *Caractères*, de la Ville, *Narcisse*.

Je vous ai déjà dit que le premier concert public fut donné, le 2 octobre 1655, dans une salle du Palais-Royal.

Les premières fêtes champêtres, avec musique, danse et feux d'artifice, offertes au public de Paris, eurent lieu pendant le mois de juin 1654. Dupont, dentiste, opérateur, en eut l'idée, et les organisa dans son jardin de la Raquette

(aujourd'hui Roquette). Prix d'entrée : 20 livres pour un carrosse, 3 livres pour un piéton. En juillet 1655, cet entrepreneur diminue ses prix de moitié. Le 25 août suivant, il ajoute des combats à la barrière et des joûtes à ces divertissements.

Première exhibition de la lanterne magique, à Paris ; dans l'hotel de Liancourt (1), le 13 mai 1656, avec accompagnement de deux vielles. On en fut enchanté, ravi, quoique les objets, montrés les pieds en l'air, sens dessus dessous, n'eussent pas encore été redressés.

Premier jardin anglais fait en France : dans le parc de Saint-Germain, ouvert le 4 mai 1663.

C'est un jardin fait à l'anglaise,
Qui n'est ni sombre ni couvert,
Émaillé d'un beau tapis vert.

Puisque me voilà sorti de mon sujet pour vous mener à la promenade, je dois vous dire un mot des premières bottes sans couture, offertes à Louis XIV par Lestage, artiste gascon, en juillet 1663 ; et vous conduire ensuite à la première exposition publique d'une galerie de tableaux de différents maîtres, et de trois cabinets de curiosités resplendissants de pierres précieuses et de cristaux, le 13 avril 1669 ; dans la rue de Richelieu, prix d'entrée : 15 sous.

— Lambert (Michel) fut pourvu d'une charge de maître de la musique de la chambre du roi : sa réputation ne fit qu'augmenter, et toutes les personnes de la première distinction se faisaient un plaisir d'apprendre de lui le bon goût du chant ; et même une partie de ces personnes ne faisaient point difficulté d'aller chez lui, où il tenait une façon d'académie pour donner ses leçons. Il y chantait ses excellents airs en s'accompagnant du téorbe au milieu d'un cercle brillant. On le suivait même jusqu'à sa maison de campagne de Puteaux, où il formait de charmants concerts dans ses

(1) Sur la place duquel s'ouvre aujourd'hui le passage des Beaux-Arts.

appartements, ses jardins et ses bosquets. Il eut plusieurs célèbres élèves, entre autres Mlle Hilaire (Le Puis) sa belle-sœur, qui chantait les premiers rôles dans les ballets du roi, Mlle Le Froid, et Mme de Chanlo. » TITON DU TILLET, *le Parnasse français.*

De Niel, valet de chambre virtuose de Louis XIII, avait suivi le maréchal de Créquy, lors de son ambassade à Rome en 1633. A son retour, de Niel endoctrina Lambert et lui fit connaître le style des chanteurs italiens. Les virtuoses appelés par Mazarin à diverses époques furent d'excellents modèles pour le maître français. Mme Vanloo, femme de Carle, et sœur de Somis, violoniste italien d'un très beau talent, Mme Vanloo (1) cantatrice élégante et légère, brillait à Paris vers 1730, chantait aux concerts spirituels, et donnait d'excellentes leçons aux personnes qui réprouvaient la psalmodie française. Une Gasconne, Mlle de Fel, en sut profiter, et devint la première actrice de notre Opéra qui sût réellement chanter.

Plusieurs noms de musiciens de notre époque figurent parmi les noms des artistes du temps de Louis XIV.

Mlle Le Froid, cantatrice, élève de Lambert, appartient à la famille Le Froid de Méreaux représentée aujourd'hui par M. Amédée Le Froid de Méreaux, pianiste et compositeur distingué ; son père avait touché l'orgue placé dans le Champ-de-Mars pour la fête de la fédération du 14 juillet ; son aïeul avait fait représenter *Alexandre aux Indes*, *OEdipe et Jocaste*, etc. à l'Opéra.

Que de Labarre, de Moreau, de Tulou, de Le Moine, de Doublet, de Lambert ne rencontrons-nous pas dans les fastes

---

(1) Dans *la Lecture espagnole*, Carle a représenté sa femme sous les traits de la gouvernante des deux jeunes filles. Ce tableau peint pour Mme Geoffrin, a suivi depuis longtemps en Russie *la Conversation espagnole*, son pendant. Mme Geoffrin céda l'un et l'autre à l'impératrice Catherine II au prix de trente mille francs. Il nous en reste les estampes gravées par Beauvarlet.

de la musique française ! mais Lambert (Michel) n'avait qu'une fille, Mme Lulli. Mme de Clapisson poétisait, et Panseron adressait des sonnets à maître Adam Billaut, menuisier de Nevers (1). Un des premiers acteurs chantants lors de la formation de notre Opéra, portait le nom de *Chollet.* Je rencontre un Boisselot parmi les brigadiers nommés, en 1690, par Louis XIV ; soixante ans plus tôt, cet officier aurait pu devoir son grade à ses talents en musique.

(1) Voyez les pièces de vers imprimées en tête des *Chevilles de maître Adam*, publiées par Berthier ; Paris, 1644.

L'IMPROMPTU DE VERSAILLES.

MOLIÈRE, 1663.

SCÈNE I.

MOLIÈRE, *à La Grange.*

Vous, prenez garde à bien représenter avec moi votre rôle de marquis.

MADEMOISELLE MOLIÈRE.

Toujours des marquis !

MOLIÈRE.

Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie : et comme dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie.

MADEMOISELLE BÉJART.

Il est vrai, on ne s'en saurait passer...

SCÈNE III.

MOLIÈRE.

Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du roi, car c'est un lieu où il se passe tous les jours des choses assez plaisantes. Il est aisé de faire venir là toutes les personnes qu'on veut, et on peut trouver des raisons même pour y autoriser la venue des femmes que j'introduis. La comédie s'ouvre par deux marquis qui se rencontrent. (*à La Grange.*) Souvenez-vous bien, vous, de venir, comme je vous ai dit, là avec cet air qu'on nomme *le bel air*, peignant votre perruque, et grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la, la. Rangez-vous donc, vous autres, car il faut du terrain à deux marquis, et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace. (*à La Grange.*) Allons, parlez.

LA GRANGE.

« Bonjour, marquis. »

MOLIÈRE.

Mon Dieu ! ce n'est point là le ton d'un marquis : il faut le prendre un peu plus haut ; et la plupart de ces messieurs affectent une manière de

parler particulière pour se distinguer du commun. —Bonjour, marquis. » Recommencez donc.

LA GRANGE.

» Bonjour, marquis.

MOLIÈRE.

» Ah ! marquis, ton serviteur.

LA GRANGE.

» Que fais-tu là ?

MOLIÈRE.

» Parbleu ! tu vois; j'attends que tous ces messieurs aient débouché » la porte pour présenter là mon visage.

LA GRANGE.

» Têtebleu ! quelle foule ! je n'ai garde de m'y aller frotter, et j'aime » bien mieux entrer des derniers.

MOLIÈRE.

» Il y a là vingt gens qui sont assurés de n'entrer point, et qui ne » laissent pas de se presser et d'occuper toutes les avenues de la porte.

LA GRANGE.

» Crions nos deux noms à l'huissier, afin qu'il nous appelle.

MOLIÈRE.

» Cela est bon pour toi, mais pour moi, je ne veux pas être joué par » Molière.»

L'auteur de *l'Impromptu de Versailles* vient de nous montrer, en costume de cérémonie, les courtisans faisant le pied de grue dans l'antichambre de Louis XIV; d'Aubigné nous ouvrira l'antichambre du très jeune roi Louis XIII, et rapportera les discours des marquis de 1615, en nous donnant les détails les plus curieux sur leur ajustement. Je pense que le rapprochement de ces deux tableaux, peints d'après nature, ne sera pas sans intérêt. La musique doit figurer dans l'un et dans l'autre.

— ÉNAY (d'Aubigné sous le nom d'). Comment paraît-on aujourd'hui à la cour?

FOENESTE. Premièrement, faut être bien vêtu à la mode de trois ou quatre messieurs qui ont l'autorité. Il faut un pourpoint de quatre ou cinq taffetas l'un sur l'autre, des chausses comme celles que vous voyez, dans lesquelles tant frise qu'écarlate, je vous puis assurer de huit aunes d'étoffe pour le moins.

ÉNAY. Est-il possible que ce gros lodier (matelas) qui vous monte autour des reins, ne vous fasse point sentir de gravelle?

FOENESTE. Qu'appelez-vous *loudier?* Vous autres avez d'étranges mots pour francimantiser aux villages. Or, gravelle ou non gravelle, si faut-il porter en été cette embourrure ; puis après, il vous faut des souliers à cric (1) ou à pont-levedis (2), si vous voulez, escoulés (3) jusqu'à la semelle.

ÉNAY. Et en hiver?

FOENESTE. Sachez que deux ans avant la mort du feu roi (Henri IV), il lui échappa de louer Saint-Michel de ses diligences et d'être toujours botté. Dès lors les courtisans prirent la façon d'unes bottes, la chair en dehors, le talon fort haussé, avec certaines pantoufles fort haussées, encores le sur-pied de l'éperon fort large, et les soulettes (sous-pieds) qui enveloppent le dessous de la pantoufle. Ces bottes ainsi tirées tout du long vous épargnent toutes sortes de bas de soie. Si vous allez à pied par la ville, on conjecture que le cheval n'est pas loin de vous : mais il faut que l'éperon soit doré. Vous voyez tous ces honnêtes gens d'entre les huguenots qui vont à pied, en cet équipage à Charenton. Je sais un de mes camarades et un parent mien qui ont fait le voyage du pays (Gascogne) en cet état, et quand ils trouvaient quelques seigneurs, ils se jouaient d'une gaule, faisaient semblant de se pourmener au long de leurs héritages : cela est épargnant.

» Toutefois Pompignan inventa des découpures sur le pied de la botte, pour faire paraître un bas de soie incarnadin, et ceux qui n'ont de bas de soie prennent de la découpure avec le ruban de couleur. Ces bottes vous font chevaucher long, et puis les ladrines (4) de l'invention de Lambert, et puis les

---

(1) Faisant *cric, crac,* lorsqu'on marchait, harmonie très estimée à cette époque.

(2) Reposant sur des planchettes.

(3) A grands yeux, d'*exoculari*, on en portait encore du temps de Molière.

(4) Ainsi nommées parce que les ladres portaient des bottes très larges à cause de l'enflure de leurs jambes.

grands capuchons qui prennent de dessus le chapeau, à la portugaise, jusqu'au dessous des aisselles, tout cela fait paraître le cavalier, si bien qu'un gros de cavalerie ainsi équipé monterait un tiers davantage. Or ces bottes et ces éperons ne se quittent ni en carrosse ni en bateau : et quand un galant homme n'est point botté, faut avoir recours à la bonne fortune pour aller en carrosse, principalement en hiver, de peur d'enfanyer (enfanger) ses roses.

ÉNAY. Vous avez des roses en hiver ?

FOENESTE. Oui bien, nous autres. Oui, sur les deux pieds, traînantes à terre ; aux deux jarrets, pendantes à mi-jambes, au busc du pourpoint ; une au pendant de l'épée, une sur l'estomac, au droit des brassards et aux coudes.

ÉNAY. Et quels fruits de tant de fleurs ?

FOENESTE. C'est pour paraître. Il y a après la diversité des rotondes, (1) à double rang de dentelles, ou bien à fraises à confusion.

ÉNAY. N'avez-vous point de dispute avec les dames ?

FOENESTE. Voilà de votres propos à vous autres qui venez quelques viages (fois) en cour avec le cu plat et le collet rabattu comme les sieurs de La Nouë et d'Auvigny, ce n'est pas pour y paraître, et je m'étonne comment l'huissier ouvre pour telles gens la porte du cabinet ; et puis, il y a tant de belles façons de pennaches (panaches) (2).

ÉNAY. Accordez-vous bien ces pennaches avec les perruques ?

FOENESTE. Oui-dà. Si vous eussiez vu Monsieur (3) l'autre

---

(1) La rotonde était un collet circulaire en carton sur lequel on fixait une fraise curieusement plissée, empesée. On l'appelait *confusion*, lorsque les dentelles y flottaient à plusieurs rangs.

(2) *Pennache*, venant de *penna*, valait bien mieux que *panache*. Les Italiens, disant *pennaccio*, les Espagnols *penacho*, conservent le souvenir du mot latin.

(3) Piquante raillerie contre le duc d'Épernon, qui venait d'échouer devant la Rochelle, et se faisait appeler tout simplement *Monsieur*, comme s'il avait été fils du roi.

jour quand il fit son entrée à la Rochelle, vous ne demanderiez pas cela ; ou bien si vous aviez vu monsieur de Sully commander à un ballet à l'Arsenal avec la calotte, qui est bien pis que la perruque, un brassard de pierreries à la main gauche, et un gros bâton à la droite, vous diriez bien que c'est pour paraître.

ÉNAY. Et bien voilà pour les habillements. Étant ainsi vêtus à la trotte qui mode, que faites-vous après pour paraître ?

FOENESTE. Étant ainsi couverts avec trois laquais de broderies, plutôt loués, un bidet, plutôt emprunté, vous voilà dans la cour du Louvre.

ÉNAY. Tout à cheval ?

FOENESTE. Non pas, non. On descend entre les gardes, entendez ; vous commencez à rire au premier que vous rencontrez. Vous saluez l'un, vous dites le mot à l'autre : — Frère, que tu es brave, épanoui comme une rose, tu es bien traité de ta maîtresse, cette cruelle, cette rebelle, rend-elle point les armes à ce beau front, à cette moustache bien troussée, et puis cette belle grève (jambe, mollet), c'est pour en mourir. » Il faut dire cela en démenant les bras, branlant la tête, changeant de pied, peignant d'une main la moustache, et d'aucunes fois les cheveux. Avez-vous gagné l'antichambre, vous accostez quelque galant homme et discourez de la vertu.

ÉNAY. Vraiment, monsieur, vous me ravissez, et crois qu'il n'y a guère de courtisans qui en sachent tant. Mais encore les vertus desquelles vous discourez sont-elles morales ou intellectuelles?

FOENESTE. J'ai bien ouï dire ces mots-là. Vous voulez savoir de quoi sont nos discours : ils sont des duels, où il se faut bien garder d'admirer la valeur d'aucun, mais dire froidement : — Il a, ou il avait quelque peu de courage : » et puis des bonnes fortunes envers les dames : — Et voilà le compagnon qui n'en est pas dépourvu. »

ÉNAY. Faudrait qu'elles fussent aveugles.

FOENESTE. Et puis nous causons de l'avancement en cour, de ceux qui ont obtenu pensions ; quand il y aura moyen de voir le roi, combien de pistoles a perdu Créquy et Saint-Luc ; ou, si vous ne voulez point discourir de choses si hautes, vous philosophez sur les bas de chausses de la cour, sur un bleu-turquoise, un orangé, couleur du roi, minime, triste amie, ventre de biche ou de nonnain, si vous voulez, amarante, nacarade, pensée, fleur de seigle, gris de lin, gris d'été, orangé-pastel, Espagnol malade, Céladon, Astrée, face grattée, couleur de rat, fleur de pêcher, fleur mourante, vert naissant, vert gai, vert brun, vert de mer, vert de pré, vert de gris, merde d'oie, jaune paille, jaune doré, couleur de Judas, de vérolé, d'aurore, de serin, écarlate, rouge, sang de bœuf, couleur d'eau, couleur d'Ormus, argentin, cygne mourant, couleur d'ardoise, gris de ramier, gris perlé, bleu mourant, bleu de la fève, gris argenté, merde d'enfant, couleur de selle à dos, de veuve réjouie, de temps perdu, fiammette, de soufre, de la faveur, couleur de pain bis, couleur de constipé, couleur de faute de pisser, jus de nature, singe envenimé, ris de guenon, trépassé revenu, Espagnol mourant, couleur de baise-moi ma mignonne, couleur de péché mortel, couleur cristaline, couleur de bœuf enfumé, de jambons communs, de souci, de desirs amoureux, de racleurs de cheminée. J'ai ouï dire à Guédron (1) que toutes ces couleurs s'appellent *la science de chromatique*, et que d'ores en avant, on s'habillerait de couleur de physique, comme de jambes écorchées, têtes galeuses, perruques de pendus, bouches puantes, yeux chassieux, et le tout à la mode, sans y comprendre les couleurs

---

(1) Guédron (Pierre), maître de musique et compositeur de la chambre de Louis XIII, au commencement du XVIIe siècle, a publié chez Ballard plusieurs recueils d'*Airs de cour* à voix seule et à quatre ou cinq parties. Ces airs eurent un succès de vogue en France de 1605 à 1630; on en traduisit un choix en anglais. Les mélodies de ce musicien sont gracieuses et naïves; il composa beaucoup d'airs pour les ballets dansés par Louis XIII.

de rhétorique, et m'a dit qu'il se fallait garder de la couleur d'amitié.

ÉNAY. Et par ces discours à quoi parvenez-vous ?

FOENESTE. Quelquefois nous entrons dans le grand cabinet, dans la foule de quelque grand, nous sortons sous celui de Béringhen, descendons par le petit degré, et puis faisons semblant d'avoir vu le roi, contons quelques nouvelles, et là faut chercher quelqu'un qui aille encore (bientôt) dîner.

ÉNAY. Comment *encore ?* et dîne-t-on deux fois à la cour ?

FOENESTE. Ha ! pourquoi demandez-vous cela ?

ÉNAY. Pour ce que vous dites *encore ?* mais, je vois bien, c'est un dialecte du pays comme le *seulement* des Angevins, ne disputons point du langage ; mais trouvez-vous toujours ce dîner à propos ?

FOENESTE. Nenni pas, non, les maîtres d'hôtel quelquefois, grondent, les seigneurs font fermer leurs portes, disent qu'ils ont affaire ou qu'ils se trouvent mal.

ÉNAY. Et lors vous ne vous trouvez pas bien.

FOENESTE. Nenni certes ; mais lors il faut bouter courage, faire bonne mine, un cure-dent à la bouche, pour paraître avoir dîné.

ÉNAY. Et quel appointement avez-vous, ou quel état ?

FOENESTE. Pas état autrement, je suis monsieur de Guise, quand monsieur (d'Épernon) n'y est point, qui est un galant prince, de belle humeur, qui a de belles paroles. » TH. A. D'AUBIGNÉ, *les Aventures du baron de Fœneste*, livre I, chapitre 2.

IX.

— Ceux qui voudront se tenir debout, nous leur défendons très-expressément de se tenir en une place, ni d'une même posture. Car la bienséance des sujets de cet État, c'est d'être toujours en action, et d'avoir en eux le mouvement perpétuel, soit de la tête, du corps et des jambes ; et surtout nous tenons les façons branlantes et sautelantes, pour les plus agréables et les mieux séantes...

— Auparavant que d'entrer, ils envoyèrent quérir plu-

sieurs qui chantaient des mieux et quelques joueurs de luth, lesquels commencèrent à jouer et chanter un air, le sujet des paroles duquel me semblait être dans Petronius; aux amours de Trimalcion ; lequel ayant achevé, aussitôt la chambre leur fut ouverte, en laquelle ils entrèrent en la même posture qu'ils étaient sortis de l'autre chambre. Cet homme s'appuyant et se soutenant tout branlant sur l'épaule de l'autre, et le troisième entrant tout sautelant, vous eussiez dit que c'était quelque mascarade, et à la vérité ils étaient déjà assez déguisés ; mais ils ne firent point d'autres figures que de s'en aller du même geste à la ruelle du lit. THOMAS ARTUS, *Description de l'Ile des Hermaphrodites*, satire allégorique du règne de Henri III.

Remerciement au Roi.

Votre paresse enfin me scandalise,
Ma Muse, obéissez-moi.
Il faut ce matin sans remise,
Aller au lever du roi :
Vous savez bien pourquoi,
Et ce vous est une honte,
De n'avoir pas été plus prompte
A le remercier de ses fameux bienfaits :
Mais il vaut mieux tard que jamais ;
Faites donc votre compte,
D'aller au Louvre accomplir mes souhaits.
Gardez-vous bien d'être en Muse batie ;
Un air de Muse est choquant en ces lieux :
On y veut des objets à réjouir les yeux,
Vous en devez être avertie,
Et vous ferez votre cour beaucoup mieux,
Lorsqu'en marquis vous serez travestie.
Vous savez ce qu'il faut pour paraître marquis ;
N'oubliez rien de l'air ni des habits :
Arborez un chapeau chargé de trente plumes
Sur une perruque de prix ;
Que le rabat soit des plus grands volumes,
Et le pourpoint des plus petits :
Mais surtout je vous recommande

Le manteau d'un ruban sur le dos retroussé ;
La galanterie en est grande,
Et parmi les marquis de la plus haute bande,
C'est pour être placé.
Avec vos brillantes hardes,
Et votre ajustement,
Faites tout le trajet de la salle des gardes,
Et, vous peignant galamment,
Portez de tous cotés vos regards brusquement,
Et ceux que vous pourrez connaître,
Ne manquez pas d'un haut ton
De les saluer par leur nom,
De quelque rang qu'ils puissent être.
Cette familiarité
Donne, à quiconque en use, un air de qualité.
Grattez du peigne à la porte
De la chambre du roi,
Ou si, comme je prévoi,
La presse s'y trouve forte,
Montrez de loin votre chapeau,
Ou montez sur quelque chose,
Pour faire voir votre museau,
Et criez sans aucune pause,
D'un ton rien moins que naturel :
Monsieur l'huissier, pour le marquis un tel.
Jetez-vous dans la foule et tranchez du notable ;
Coudoyez un chacun, point du tout de quartier ;
Pressez, poussez, faites le diable
Pour vous mettre le premier :
Et quand même l'huissier,
A vos desirs inexorable,
Vous trouverait en face un marquis repoussable,
Ne démordez point pour cela,
Tenez toujours ferme là ;
A déboucher la porte il irait trop du vôtre :
Faites qu'aucun n'y puisse pénétrer,
Et qu'on soit obligé de vous laisser entrer,
Pour faire entrer quelque autre.

Quand vous serez entré, ne vous relâchez pas ;
Pour assiéger la chaise il faut d'autres combats :
Tâchez d'en être des plus proches,
En y gagnant le terrain pas à pas ;
Et si des assiégeants le prévenant amas

En bouche toutes les approches,
Prenez le parti doucement,
D'attendre le prince au passage :
Il connaîtra votre visage,
Malgré votre déguisement,
Et lors, sans tarder davantage,
Faites-lui votre compliment.

Aisément vous pourriez l'étendre,
Et parler des transports qu'en vous font éclater
Les surprenants bienfaits que, sans les mériter,
Sa libérale main sur vous daigne répandre,
Et des nouveaux efforts, où s'en va vous porter
L'excès de cet honneur où vous n'osiez prétendre;
Lui dire comme vos deisrs
Sont, après ses bontés, qui n'ont point de pareilles,
D'employer à sa gloire ainsi qu'à ses plaisirs
Tout votre art et toutes vos veilles ;
Et là-dessus lui premettre merveilles.
Sur ce chapitre on n'est jamais à sec :
Les Muses sont de grandes prometteuses,
Et comme vos sœurs les causeuses,
Vous ne manquerez pas sans doute par le bec :
Mais les grands princes n'aiment guères
Que les compliments qui sont courts ;
Et le nôtre sur tous a bien d'autres affaires,
Que d'écouter tous vos discours.
La louange et l'encens n'est pas ce qui le touche,
Dès que vous ouvrirez la bouche
Pour lui parler de grâce et de bienfait,
Il comprendra d'abord ce que vous voudrez dire,
Et se mettant doucement à sourire,
D'un air qui sur les cœurs fait un charmant effet,
Il passera comme un trait,
Et cela doit vous suffire,
Voilà votre compliment fait.

MOLIÈRE.

LA PRINCESSE D'ÉLIDE.

MOLIÈRE, 1664.

Deuxième intermède.

SCÈNE I.

MORON.

Philis, demeure ici.

PHILIS.

Non, laisse-moi suivre les autres.

MORON.

Ah ! cruelle ! si c'était Tircis qui t'en priât, tu demeurerais bien vite.

PHILIS.

Cela se pourrait faire, et je demeure d'accord que je trouve bien mieux mon compte avec l'un qu'avec l'autre ; car il me divertit avec sa voix, et toi, tu m'étourdis de ton caquet. Lorsque tu chanteras aussi bien que lui, je te promets de t'écouter.....

SCÈNE II.

MORON.

Elle s'enfuit, et je ne saurais l'attraper. Voilà ce que c'est. Si je savais chanter, j'en ferais bien mieux mes affaires. La plupart des femmes se laissent prendre aujourd'hui par les oreilles ; elles sont cause que tout le monde se mêle de musique, et l'on ne réussit auprès d'elles que par les petites chansons et les petits vers qu'on leur fait entendre. Il faut que j'apprenne à chanter comme les autres. Bon, voici justement mon homme.

SCÈNE III.

UN SATYRE, MORON.

LE SATYRE *chante.*

La, la, la.

MORON.

Ah ! Satyre, mon ami, tu sais bien ce que tu m'as promis, il y a longtemps. Apprends-moi à chanter, je te prie.

LE SATYRE.

Je le veux. Mais auparavant, écoute une chanson que je viens de faire.

MORON, *à part.*

Il est si accoutumé à chanter, qu'il ne saurait parler d'autre façon. (*Haut.*) Allons, chante, j'écoute.

LE SATYRE.

Je portais....

MORON.

Une chanson, dis-tu?

LE SATYRE.

Je port....

MORON.

Une chanson à chanter?

LE SATYRE.

Je port....

MORON.

Chanson amoureuse? peste!

LE SATYRE.

Je portais dans une cage
Deux moineaux que j'avais pris.
Lorsque la jeune Chloris
Fit, dans un sombre bocage,
Briller, à mes yeux surpris,
Les fleurs de son beau visage.
Hélas! dis-je aux moineaux, en recevant les coups
De ses yeux si savants à faire des conquêtes,
Consolez-vous, pauvres petites bêtes:
Celui qui vous a pris est bien plus pris que vous.

(*Moron demande au Satyre une chanson plus passionnée, et le prie de lui dire celle qu'il lui avait ouï chanter quelques jours auparavant.*)

LE SATYRE.

Dans vos chants si doux
Chantez à ma belle,
Oiseaux, chantez tous
Ma peine mortelle.
Mais si la cruelle
Se met en courroux
Au récit fidèle
Des maux que je sens pour elle,
Oiseaux, taisez-vous.

MORON.

Ah, qu'elle est belle! Apprends-la-moi.

LE SATYRE.

La, la, la, la.

MORON.

La, la, la, la.

LE SATYRE.

Fa, fa, fa, fa.

MORON.

Fat toi-même (1).

Moron pousse la bouffonnerie jusqu'à se permettre le calembour; mais ce calembour tient à la musique, et la princesse d'Élide l'applaudirait s'il était dit en sa présence.

Remarquez, s'il vous plaît, que le Satyre qui parle en chantant est le type, le premier exemplaire de tous les musicomanes, que tant d'auteurs ont montrés depuis lors sur la scène, depuis *les Opéras*, comédie de Saint-Évremond; *le Coquet trompé*, de Baron; *le Distrait*, de Regnard, *le Négligent*, de Du Fresny; *les Talents à la mode*, de Boissy; jusqu'à *la Musicomanie, la Mélomanie, la Visite à Bedlam, la Fausse Agnès*, opéra comique. Je ne citerai pas une trentaine de farces de la foire où ce moyen d'égayer le public, en faisant paraître un personnage qui parle en chantant, se trouve reproduit, à l'imitation du Satyre de Molière.

Voyez aussi comme ce poète musicien parle avec délices d'un art qu'il chérissait trop pour ne l'avoir pas cultivé; comme il revient toujours à la musique, et toujours afin de louer, d'exalter le pouvoir de ses charmes! Un panégyriste aussi judicieux, enthousiaste au dernier point, et ne disant jamais un mot qui ne frappe juste et ne tombe carrément en ses discours, comme la note de basse frappe juste sous une mélodie de Mozart, un dilettante de cette force, dont l'habileté ne se dément pas une seule petite fois, mérite le titre de professeur, *dignus est intrare*. Molière était musicien, quoi qu'on die. Il n'avait qu'une fille, que son mérite, sa beauté, l'agrément de son esprit distinguèrent également;

(1) Dans l'édition des *Œuvres de Molière*, publiée, en 1666, par Claude Barbin, Moron dit : *Fa toi-même*.

quel époux choisit-elle? un musicien, un confrère, le sieur de Montalan, gentilhomme, qui fut pendant quelque temps organiste de Saint-André-des-Arcs.

Je vais continuer ma citation, bien que nulle observation ne doive la suivre, et dans le seul but de vous montrer encore Molière parlant de son art favori.

ACTE III.

SCÈNE I.

CYNTHIE.

Il est vrai, madame, que ce jeune prince a fait voir une adresse peu commune, et que l'air dont il a paru a été quelque chose de surprenant. Il sort vainqueur de cette course. Mais je doute fort qu'il en sorte avec le même cœur qu'il y a porté ; car enfin vous lui avez tiré des traits dont il est difficile de se défendre ; et, sans parler de tout le reste, la grâce de votre danse et la douceur de votre voix ont eu des charmes aujourd'hui à toucher les plus insensibles.....

SCÈNE II.

EURYALE.

Ah ! Moron, je te l'avoue, j'ai été enchanté; et jamais tant de charmes n'ont frappé tout ensemble mes yeux et mes oreilles! Elle est adorable en tout temps, il est vrai ; mais ce moment l'a emporté sur tous les autres, et des grâces nouvelles ont redoublé l'éclat de ses beautés. Jamais son visage ne s'est paré de plus vives couleurs, ni ses yeux ne se sont armés de traits plus vifs et plus perçants. La douceur de sa voix a voulu se faire paraître dans un air tout charmant qu'elle a daigné chanter, et les sons merveilleux qu'elle formait passaient jusqu'au fond de mon ame, et tenaient tous mes sens dans un ravissement à ne pouvoir en revenir. Elle a fait éclater ensuite une disposition toute divine, et ses pieds amoureux sur l'émail d'un tendre gazon traçaient d'aimables caractères qui m'enlevaient hors de moi-même, et m'attachaient par des nœuds invincibles aux doux et justes mouvements dont tout son corps suivait les mouvements de l'harmonie.

On pouvait dire de Molière, en parodiant un de ses vers :

Cet homme assurément aimait bien la musique.

Et Shakspeare! n'a-t-il pas aussi fait ses preuves? L'auteur du *Marchand de Venise* n'avait-il pas montré la même affection tendre, le noble enthousiasme que nous admirons en Mo-

lière? L'art musical pouvait-il être plus dignement célébré? Quelle paire de trompettes! S'il faut que cet instrument réclame le secours d'un frère d'armes, quel premier! et surtout quel second! leur brillante et flatteuse harmonie va sonner jusqu'à la fin des siècles.

L'entrée du Satyre dans *la Princesse d'Élide* n'est pas sans rapport avec l'entrée du bouffon Lancelot dans *le Marchand de Venise;* l'apologie de la musique se trouve dans l'une et l'autre pièce; le rapprochement de ces deux fragments ne sera pas sans intérêt pour mes lecteurs.

LANCELOT, *chantant.*

Sol, la, sol la, ho, ha, sol la, hola, sol la.....

LORENZO.

Ami Stephano, annoncez, je vous prie, dans le chateau, que votre maîtresse est près d'arriver, et amenez ici les musiciens en plein air. Que la clarté de la lune dort doucement sur ce banc de gazon! Nous nous y assiérons et les sons de la musique s'insinueront dans notre oreille. Ce doux silence et cette nuit si belle conviennent aux accords d'une gracieuse harmonie. Assieds-toi, Jessica; vois comme la voûte des cieux est incrustée de disques brillants. Parmi tous ces globes que tu vois, il n'y a pas jusqu'au plus petit, dont les mouvements ne produisent une musique angélique en accord avec les concerts des chérubins, à l'œil plein de jeunesse. Telle est l'harmonie qui se révèle aux ames immortelles : mais tant que notre ame est enclose dans cette grossière enveloppe d'une argile périssable nous sommes incapables de l'entendre.

(*Aux musiciens.*) Allons, éveillez Diane par un hymne; pénétrez des sons les plus mélodieux l'oreille de votre maîtresse, et entraînez-la vers sa demeure par le charme de la musique.

JESSICA.

Jamais je ne suis gaie lorsque j'entends une musique agréable.

LORENZO.

La raison en est que vos esprits sont fortement attentifs; car voyez un sauvage et folâtre troupeau, une bande de jeunes étalons qui n'ont point encore senti la main de l'homme, bondissant avec folie, et faisant retentir leurs voix par de bruyants hennissements, effet de l'ardeur de leur sang; si par hasard ils viennent à entendre le son d'une trompette, ou que leurs oreilles soient frappées de quelque mélodie, vous les verrez aussitôt s'arrêter tout court, et leurs yeux farouches prendre un regard plus adouci, par la douce puissance de la musique. Voilà pourquoi les poètes ont feint qu'Orphée attirait les arbres, les rochers et les fleuves, parce qu'il n'est rien dans la nature de si insensible, de si dur, de si furieux, dont la musique

ne change pour quelques instants le caractère; l'homme qui n'a en lui-même aucune musique, et qui n'est pas ému par le doux accord des sons, est propre aux trahisons, aux perfidies, aux rapines; les mouvements de son ame sont mornes comme la nuit, et ses penchants ténébreux comme l'Érèbe; ne vous fiez point à un tel homme.....

PORTIA.

De la musique? Écoutons.

NÉRISSA.

Ce sont vos musiciens, madame; cela vient de la maison.

PORTIA.

Je le vois; il n'y a rien de bon que par relation. Cette musique me semble beaucoup plus douce que pendant le jour.

NÉRISSA.

Madame, c'est le silence qui lui prête ce charme.

PORTIA.

Le corbeau a d'aussi doux sons que l'alouette, pour qui ne fait pas attention à leur voix; et je crois que si le rossignol chantait pendant le jour au milieu des cris aigus des canards, il ne passerait pas pour meilleur musicien que le roitelet. Combien de choses doivent à l'à-propos les justes éloges qu'elles obtiennent et leur véritable perfection! Silence, paix! la lune dort avec Endymion, et ne voudrait pas être réveillée.

LORENZO.

C'est la voix de Portia, ou je suis bien trompé.

PORTIA.

Il m'a reconnue, comme l'aveugle reconnaît le coucou, à ma mauvaise voix.

SHAKSPEARE, *Le Marchand de Venise,* Acte V, scène I.

— De tous nos sens, il n'y a que celui de l'ouïe qui nous serve à former nos mœurs. » ARISTOTE.

— L'aversion pour la musique est un signe de réprobation. » SAINT AUGUSTIN.

— La musique est le seul de tous les arts qui ne corrompe pas l'esprit. » MONTESQUIEU, *De l'Esprit des Lois.*

— L'amour pense en musique; les mots seraient insuffisants pour exprimer ce qu'il éprouve. » TIECK, *Poésies.*

— A la peinture la vie, aux poètes l'esprit, mais l'ame appartient toute à la musique. » SCHILLER, *Poésies.*

Lisez *Gargantua, Pantagruel,* le musicien Rabelais s'y révèle à chaque page. Lisez *la Nouvelle Héloïse* et quelques fragments précieux de son auteur, vous serez enchanté par le

musicien J.-J. Rousseau; mais pour l'honneur de ce philosophe éloquent, il faut en rester là : son *Dictionnaire de musique* vous montrerait qu'il ne sait pas du tout ce qu'il veut enseigner aux autres. Diderot est admirable, charmant, délicieux, quand il parle de la musique en homme sensible, en poète; lisez *le Neveu de Rameau*, chef-d'œuvre scintillant d'esprit et de verve; mais gardez-vous bien de porter les yeux sur l'analyse apologétique des *Leçons de clavecin et Principes d'harmonie* de Bemetzrieder, qu'il a donné dans sa *Correspondance !* (1) Diderot, se jetant avec une imprudence funeste dans la théorie, exaltant de bonne foi l'indigeste fatras du soi-disant harmoniste Bemetzrieder, fatras qu'il avait rédigé, mis en bon français, Diderot est d'un ridicule achevé. Le masque tombe, l'homme de lettres reste, et le musicien s'évanouit dès la seconde phrase. Diderot n'est plus qu'un maniaque d'harmonie, digne rival de J.-J. Rousseau. Ne forçons pas notre talent, *suum cuique*.

Molière n'a pas tout dit sur le charme de la musique et les séductions du chant, il suivra ce thème favori dans le troisième intermède de *la Princesse d'Élide* et nous le rappelera dans le dernier.

SCÈNE Ire.

PHILIS.

Viens, Tircis, laissons-les aller; et me dis un peu ton martyre de la façon que tu sais faire. Il y a longtemps que tes yeux me parlent; mais je suis plus aise d'ouïr ta voix.

TIRCIS, *chante.*

Tu m'écoutes, hélas! dans ma triste langueur:
Mais je n'en suis pas mieux, ô beauté sans pareille;
Et je touche ton oreille
Sans que je touche ton cœur.

PHILIS.

Va, va, c'est déjà quelque chose que de toucher l'oreille; et le temps amène tout. Chante-moi, cependant, quelque plainte nouvelle que tu aies composée pour moi.

---

(1) *Correspondance littéraire de Grimm et de Diderot*, tome VII, pages 294 et suivantes, Paris 1829.

SCÈNE II.

MORON, PHILIS, TIRCIS.

MORON.

Ah ! ah ! je vous y prends, cruelle : vous vous écartez des autres pour ouïr mon rival.

PHILIS.

Oui, je m'écarte pour cela. Je te le dis encore, je me plais avec lui ; et l'on écoute volontiers les amants lorsqu'ils se plaignent aussi agréablement qu'il fait. Que ne chantes-tu comme lui? je prendrais plaisir à t'écouter.

MORON.

Si je ne sais chanter, je sais faire autre chose ; et quand...

PHILIS.

Tais-toi, je veux l'entendre. Dis, Tircis, ce que tu voudras.

MORON.

Ah ! cruelle !

PHILIS.

Silence! dis-je, ou je me mettrai en colère.

TIRCIS *chante.*

Arbres épais, et vous, prés émaillés,
La beauté dont l'hiver vous avait dépouillés,
Par le printemps vous est rendue ;
Vous reprenez tous vos appas :
Mais mon ame ne reprend pas
La joie, hélas ! que j'ai perdue.

MORON.

Morbleu ! que n'ai-je de la voix ! Ah ! nature marâtre, pourquoi ne m'as-tu pas donné de quoi chanter comme à un autre ?

PHILIS.

En vérité, Tircis, il ne se peut rien de plus agréable, et tu l'emportes sur les rivaux que tu as.

MORON.

Mais pourquoi est-ce que je ne puis pas chanter? N'ai-je pas un estomac, un gosier, une langue, comme un autre? Oui, oui, allons; je veux chanter aussi, et te montrer que l'amour fait faire toutes choses. Voici une chanson que j'ai faite pour toi.

PHILIS.

Oui! dis. Je veux bien t'écouter pour la rareté du fait.

Ces regrets exprimés d'une manière si complète et si vive, la précaution oratoire mise dans la bouche de Philis, prouvent que notre admirable musicien Molière n'avait pas une voix sonore, étendue ou du moins suffisante pour chanter.

On sait qu'il s'était réservé le rôle de Moron, et tout ce qu'il fait dire au personnage se rapportait à l'auteur. Molière chantera pourtant, et Philis ainsi que les spectateurs voudront bien l'écouter *pour la rareté du fait.*

MORON.

Courage, Moron! il n'y a qu'à avoir de la hardiesse. (*Il chante.*)

Ton extrême rigueur
S'acharne sur mon cœur.
Ah! Philis, je trépasse :
Daigne me secourir!
En seras-tu plus grasse
De m'avoir fait mourir?

Vivat Moron!

. . . .

PHILIS.

Allons, Tircis, viens-t'en me redire à l'écho ce que tu m'as chanté.

QUATRIÈME INTERMÈDE.

SCÈNE Ire.

LA PRINCESSE.

O vous, admirables personnes qui, par la douceur de vos chants, avez l'art d'adoucir les plus facheuses inquiétudes, approchez-vous d'ici, de grâce, et tachez de charmer avec votre musique le chagrin où je suis.

. . . .

Achevez seules, si vous voulez. Je ne saurais demeurer en repos; et quelque douceur qu'aient vos chants, ils ne font que redoubler mon inquiétude.

Le musicien Molière, représentant Moron, veut que ce virtuose bouffon chante même quand il dort.

Je me suis écarté de tous en galant homme,
Et trouvant un lieu propre à dormir d'un bon somme,
J'essayais ma posture, et m'ajustant bientôt,
Prenais déjà mon ton pour ronfler comme il faut,
Lorsqu'un murmure affreux m'a fait lever la vue,
Et j'ai, d'un vieux buisson de la forêt touffue,
Vu sortir un sanglier d'une énorme grandeur.

LES PLAISIRS DE L'ILE ENCHANTÉE.

Course de bagues, collation ornée de machines, comédie de Molière, intitulée la Princesse d'Élide, *mêlée de danse et de musique, ballet du* Palais d'Alcine, *et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi, à Versailles, le 7 mai 1664, et continuées plusieurs autres jours.*

— Trente-quatre concertants fort bien vêtus, qui devaient précéder les Saisons, et faisaient le plus agréable concert du monde.

Pendant que les Saisons se chargeaient de mets délicieux qu'elles devaient porter, les douze Signes du zodiaque, et les quatre Saisons dansèrent une des plus belles entrées de ballet qu'on eût encore vue.

— Quatorze concertants de Pan et de Diane précédaient ces divinités, avec une agréable harmonie de flûtes et de musettes.

— Trente-six violons très-bien vêtus, parurent derrière la table sur un petit théâtre.

— Aussitôt qu'on eut tiré la toile un grand concert de plusieurs instruments se fit entendre ; et l'Aurore, représentée par Mlle Hilaire, ouvrit la scène, et chanta ce récit : *Quand l'amour à vos yeux*, etc.

Quatre valets de chiens étaient couchés sur l'herbe, dont l'un, sous la figure de Lyciscas, représenté par le sieur de Molière, excellent acteur, de l'invention duquel étaient les vers et toute la pièce, se trouvait au milieu de deux, et un autre à ses pieds, qui étaient les sieurs Estival, Dun et Blondel, de la musique du roi, dont les voix sont admirables. Ceux-ci, en se réveillant à l'arrivée de l'Aurore, sitôt qu'elle eut chanté, s'écrièrent en concert : *Hola ! hola ! debout*, etc.

Lyciscas s'étant levé avec toutes les peines du monde, et s'étant mis à crier de toute sa force, plusieurs cors et trompes de chasse se firent entendre ; et, *concertés avec les violons*, commencèrent l'air d'une entrée, sur laquelle six valets de chiens dansèrent avec beaucoup de justesse et de disposition ; reprenant à certaines cadences le son de leurs cors et trompes.

Les cors, les trompes sont réunis aux violons, et concertent avec eux ; à certaines cadences, l'embouchure sonne seule pour se mêler ensuite aux ensembles de l'orchestre. C'est un progrès ; en 1642, lorsque parut *le Menteur* de Corneille, on ne mêlait point encore les instruments d'une famille à ceux

d'une autre famille, et surtout l'archet avec l'embouchure. Les cinq bateaux du menteur Dorante vont devenir inutiles, nous allons voir le mélange complet.

— Quatre bergers et deux bergères héroïques, représentés, les premiers par les sieurs Le Gros, Estival, Dun et Blondel ; et les deux bergères par Mlle de La Barre et Mlle Hilaire, se prenant par la main, chantèrent cette chanson à danser, à laquelle les autres répondirent : *Usez mieux, ô beautés fières.*

Pendant que ces aimables personnes dansaient, il sortit de dessous le théâtre la machine d'un grand arbre chargé de seize Faunes, dont les huit jouèrent de la flûte et les autres du violon, avec un concert le plus agréable du monde. Trente violons leur répondaient de l'orchestre, avec six autres concertants de clavecins et de téorbes, qui étaient les sieurs d'Anglebert, Richard, Ytier, La Barre le cadet, Tissou et Le Moine.

Voilà bien, si je ne me trompe, la danse aux chansons que l'on introduisit dans nos opéras, et que nous avons tant de fois applaudie dans le *Guillaume Tell* de Rossini, lorsque Mlle Taglioni dansait sur le chœur *Toi que l'oiseau ne suivrait pas.*

— Leurs majestés étant arrivées, n'eurent pas plus tôt pris leurs places, que l'une des deux îles qui paraissaient aux cotés de la première, fut toute couverte de violons fort bien vêtus.

L'autre, qui était opposée, le fut au même temps de trompettes et de timbaliers, dont les habits n'étaient pas moins riches.

Lorsque le marquis de Soyecourt, représentant Olivier, paraissait armé de toutes pièces, pour figurer dans le tournoi, le héraut proclamateur disait :

Voici l'honneur du siècle, auprès de qui nous sommes,
Et même les géants, de médiocres hommes,
Et ce franc chevalier, à tout venant tout prêt,
Toujours pour quelque joute a la lance en arrêt.

Les dames et les filles d'honneur, applaudissant par un modeste sourire, se plaisaient à faire connaître qu'elles avaient saisi l'affabulation ; et le duc de Saint-Aignan, après sa victoire, leur distribuait les vers suivants :

AUX DAMES.

Belles, vous direz en ce jour,
Si vos sentiments sont les nôtres,
Qu'être vainqueur du grand Soyecourt
C'est être vainqueur de dix autres.

Quinault (Jean-Baptiste Maurice), de la Comédie-Française, refit la musique du quatrième et du cinquième intermède lors de la reprise de *la Princesse d'Élide*, en janvier 1722. Le samedi 14 février, les musiciens du roi, les acteurs de l'Opéra, se joignirent à ceux de la Comédie-Française pour représenter ce mélodrame sur l'immense théâtre des Tuileries.

La Princesse d'Élide, opéra-ballet de Pellegrin, calqué sur la pièce de Molière, musiqué par de Villeneuve, parut, six ans après, le 20 juillet 1728, sur la scène de l'Opéra.

Guérin d'Estriché, fils du second mari de Grésinde Béjart, veuve de Molière, avait fait représenter à Nantes, en 1688, *Mélicerte*, pastorale de Molière, qu'il avait ajustée en livret d'un opéra dont la musique était de sa composition.

M. de Vertron, maître d'hotel du roi Louis XV, que sa majesté venait de nommer ambassadeur en Moscovie, ayant à son service deux Allemands fort habiles sur la trompe ou cor de chasse, voulut bien permettre qu'on les fît entendre au public. Coypel écrivit une pièce : *les Amours à la chasse*, imitation de *la Princesse d'Élide*, pour amener dramatiquement cette nouveauté musicale sur le théâtre de la Comédie-Italienne : 10 juillet 1718.

Une comédie, une tragédie doivent marcher gracieusement, avec énergie et d'aplomb sur leurs cinq pieds. Il faut que l'œuvre soit entière, complète, de là dépend son existence d'abord et sa durée ensuite. C'est le vase de cristal avec soin travaillé; si les auditeurs mécontents le font tomber à terre, il se brise ; ses morceaux ne servent à rien, tout est fracassé, détruit, c'est à recommencer. Une belle exposition, une scène admirable, un récit plein de chaleur, un dénouement parfait, ou bien un acte excellent d'un bout à l'autre, ne

sauveront pas un drame dont le public aura condamné les autres parties. Quelquefois un très beau rôle, qu'un acteur du premier rang affectionnera, rôle qui doit amener en scène, à chaque instant, le virtuose favori, fait remettre en lumière un drame abandonné, comète qui disparaîtra bientôt pour ne revenir qu'à de longs intervalles, et peut-être jamais. *Didon*, *Bérénice*, *Ariane*, *Médée*, *Nicomède*, *le Muet*, *l'Obstacle*, *le Méchant*, *l'Homme à bonnes Fortunes*, *l'École des Bourgeois*, *le Glorieux*, *le Séducteur*, etc., sont rangés dans cette catégorie.

Les écrivains qui se sont embarqués sur la mer orageuse du théâtre, n'ont jamais sauvé du naufrage que des unités complètes; les fragments admirés, les détails applaudis, sont restés sur le champ de bataille; et si quelques rhéteurs les ont cités ou reproduits en abrégé, si les colligeurs les ont insérés en entier dans des recueils à l'usage des écoliers, ces débris n'en seront guère plus connus, ils n'auront fait que changer de sépulcre. C'est l'exécution, la mise en scène qui seule peut donner acte de l'existence d'une œuvre dramatique. Il n'est pas de plus cruel abréviateur que le *Répertoire du Théâtre-Français*, de trois cents volumes il en fait trois; ne conservant que *la Métromanie*, *Venceslas*, *Manlius*, *le Philinte de Molière*, *le Vieux Célibataire*, *les Rivaux d'eux-mêmes*, etc., etc., unités choisies dans les ouvrages de cent auteurs, ayant produit chacun plusieurs douzaines de pièces.

Un opéra meurt rarement tout entier. On peut le rayer du répertoire, le séquestrer dans les cartons des bibliothèques pendant un siècle, il ne cessera pas de vivre dans la mémoire des amateurs et même du populaire, si quelque fragment notable, que dis-je? un couplet, une ritournelle s'y fait remarquer. Si les chanteurs de salons, de cafés, ont négligé de recueillir ces opuscules vagabonds, le vaudeville s'en est emparé, *la Clé du caveau* nous les montrera notés, quelquefois de travers et non pas tout à fait méconnaissables. Les musiciens, les acteurs à flonflons ne connaissent point l'origine de ces vieilleries, souvent très originales, qu'ils exécutent; mais quelque renard de l'ancien temps assistera parfois à

leurs exercices ; et, comme Leporello, dans le dernier acte de *Don Juan*, il leur soufflera :—Menuet de Du Caurroy, 1570; Ritournelle d'un chœur d'*Isis*, de Lulli, 1676 ; Gavotte de *Coronis*, de Gervais, 1693 ; Air de Campra, de Mouret, de Rameau, de Du Fresny, d'Albanese, de Haydn, de Paisiello, de Sacchini, de Beaumarchais, etc. » Croyez que plusieurs en garderont le souvenir.

Des musiciens de notre temps, craignant sans doute que ces perles, ensevelies dans une infinité de partitions délaissées, ne se perdissent enfin, ont eu soin de les exhumer, de les monter à neuf, en les introduisant dans leurs opéras. Vous avez retrouvé dans *l'Amant jaloux* une romance délicieuse que *la Juive*, ou son père Éléazar, avait déjà mise à l'abri des injures du temps. L'anathème lancé par Bonzi, le cardinal, dans le même opéra, se trouvait déjà noté dans le sublime duo de la Fosse, du second acte du *Fidelio* de Beethoven. Le duo spirituellement grotesque des bassons de la scène d'évocation de *Robert le Diable* aurait été perdu, pour les Français du moins, si Meyerbeer n'avait eu l'heureuse idée de l'emprunter au *Docteur et l'Apothicaire*, opéra bouffon de Dittersdorf, 1786. L'*allegro* du trio du *Barbier de Séville*, *Notre échelle est toute prête*, reproduit note pour note l'air de basse que chante Simon dans *les Saisons* de Haydn. Dans le premier et le dernier duo de *Tancredi* nous rencontrerons de notables et précieux fragments de *l'Agnese*, de la *Sofonisba* de Paër. Si j'entamais un peu sérieusement cette matière, et si je faisais mention de tous les coups de chapeau que j'adresse à mes vieilles connaissances de ce genre, je serais obligé de vous mener trop loin.

Vous voyez que les fragments d'opéras quelque minimes qu'ils soient, lorsqu'ils renferment une idée mère, ne périssent jamais ; soit que le vaudeville nous les conserve en leur forme primitive, soit que la métempsycose nous les représente *mutato nomine*.

Le vase de cristal du poète dramatique tombe à terre, et se brise si complétement que tout est détruit. Le vase du musi-

cien dramatique est d'une autre matière : c'est un pâté. Vous pouvez le fracasser, mais les truffes resteront, s'il y en a. Croyez que d'autres cuisiniers auront le nez fin, l'œil subtil, la patte leste pour les saisir à la volée.

Des fragments admirables et de la plus haute importance, des morceaux d'un mérite reconnu, capital, d'une assez grande étendue pour former un tout, bien qu'on les ait séparés de la partition qu'ils n'ont pu sauver du naufrage, ont passé du répertoire des théâtres à celui des concerts, dont ils sont le plus bel ornement. *Démophon* (Vogel), *le Jeune Henri, Adrien* (1), *Anacréon* (Cherubini), *l'Hôtellerie portugaise*, en expirant sur la scène lyrique nous ont laissé leurs ouvertures; *Médée, Élisa, Lodoïska* (Cherubini), *Anacréon* (*idem*), *Uthal, Phrosine et Mélidore, l'Auberge de Bagnères, l'Hôtellerie portugaise*, etc., leurs airs, duos, trios, quatuors, chœurs et finales. *Sémiramis* (Catel) nous a légué sa pyrrhique d'une rare énergie. Tous ces opéras ont disparu, l'affiche des théâtres a cessé d'en estamper les titres, le total nous en est dénié, mais les détails sonnent victorieusement dans les grandes et les moyennes réunions musicales.

La belle et bonne musique existe encore après des siècles.

En 1837, Rossini me disait ainsi qu'à d'autres dévots écoutants : — Il n'y a maintenant qu'un musicien dont l'imagination soit assez féconde, l'haleine assez longue pour accomplir l'œuvre immense d'un drame lyrique en cinq actes; et ce musicien c'est Donizetti. D'autres, naturellement asthmatiques, pourront continuer à faire des morceaux d'un grand mérite, des fragments applaudis, mais trop clair-semés dans une partition rembourrée de foin et de paille. Une partition n'est point un opéra; cinq actes bien équipés, bien nourris,

---

(1) Cette ouverture, écrite par Méhul, en 1795, pour *Timoléon*, tragédie avec chœurs de Chénier, fut adaptée par son auteur au drame lyrique ayant pour titre *Horatius Coclès*, et servit plus tard de prélude à l'opéra d'*Adrien*.

sont nécessaires pour le constituer, comme cinq points doivent être pris et marqués pour qu'une partie d'écarté soit gagnée. Si vous marquez un point aujourd'hui, un autre dans cinq ans, un troisième je ne sais quand, il est possible que cette bienheureuse partie ne soit ni gagnée ni perdue en 1899. Tel joueur de ce genre, tel musicien de cette espèce travaillera pendant toute sa vie, sans parvenir à marquer les cinq points, à compléter le nombre de morceaux acceptables et requis pour former la somme, le total exigé pour un opéra réel. Si le bon Dieu lui prête de longs jours, notre musicien, trop rarement inspiré, pourra, dans un demi-siècle, battre le tambour, faire un rappel de tous les fragments notables qui vagabondent en ses partitions, et dire avec orgueil à ses rivaux : — Enfin, j'ai terminé, complété mon opéra ! »

— Maître, vous ne demandez que cinq points, dis-je alors à Rossini, je suis plus exigeant que votre seigneurie : il m'en faut six. Vos cinq actes ne doivent-ils pas être nécessairement précédés, annoncés par une belle et bonne, large et brillante ouverture ? Notez, s'il vous plaît, que nos jouteurs à courte haleine s'obstinent à ne batir que des capucinières.

—Capucinières ! ah ! de grâce, trève de personnalités ! Nous parlons en général, et n'allez pas évoquer des capucins à propos de chorals et de faux-bourdons.

— Ce n'est pas du tout mon intention, et je vais le prouver, si vous me permettez d'expliquer une métaphore lancée imprudemment. Cette dissonance n'aurait pas effarouché vos oreilles, si j'avais eu soin de la préparer. Amateur passionné, fanatique dilettante, maniaque peut-être de musique, je rapporte, ramène tout à mon art favori. Le bon vin me paraît d'une excellente facture, certains ragoûts me semblent discordants, j'aime une sauce *bene legata*, il me plaît d'entendre tomber les dragées sur une assiette *staccato, a punta d'arco ;* une girouette qui tourne aigrement sur son axe me rappelle à l'instant les efforts des chercheurs d'*ut* de poitrine; de beaux yeux ouverts sur une piquante physionomie me présentent un ensemble harmonieux ; j'admire l'*allegretto con brio*

d'une jolie femme, et sollicite la faveur de pratiquer l'appogiature sur un thème des plus attrayants.

» Si je vois défiler, dans un opéra-franconi, des toiles, des chassis merveilleusement peints et de riches costumes, tandis que les chanteurs et l'orchestre s'accordent pour nous dire de bruyantes bétises, je crois assister au triomphe de Cimabue, lorsque son tableau, suivi d'un immense et noble cortège, où les ménétriers sonnaient à plein tuyau, raclaient à tour de bras, fut promené dans les rues de Florence, et pompeusement installé dans la plus belle église de cette ville. La peinture de Cimabue nous est restée, on l'admire encore aujourd'hui; mais a-t-on gardé le moindre souvenir des ménétriers, des choristes qui bourdonnaient une musique banale auprès du tableau couronné de lauriers et chargé de guirlandes?

» Les roulades cruellement ébréchées de Mme Stoltz représentent à mes doigts un vieux peigne privé d'un tiers de ses dents; plus d'une image romantique, exposée au Salon, déchire mes yeux comme un accord de quinte augmentée ferait mes oreilles; et je trouve dans le punch l'harmonie énergique du rum, le rhythme acéré du limon, la délicieuse mélodie du sucre. En savourant cette liqueur si bien composée, je crois avaler une musique excellente et complète : la musique de *Guillaume Tell* ou du *Barbier de Séville*. Ce prélude va me planter devant la capucinière, objet de votre surprise, et me permettre de vous exposer mon affabulation.

» Les canons de l'Église défendent expressément d'appliquer aucun des ornements de l'architecture aux couvents des moines quêteurs; leur temple doit être sans voûte, sans tours, sans portique; et l'ensemble du monastère n'offre à l'extérieur que la forme simple, appauvrie, rustique même d'un hangar. L'humilité chrétienne de religieux ne vivant que d'aumônes a dicté ce réglement, rationel plutôt que sévère. Lorsque Brillat-Savarin voyait avec douleur un dessert sans fromage, une très jolie femme borgne se présentait à sa pensée. Lorsque l'affiche m'a promis un opéra de la plus

grosse espèce, et que le rideau se lève après je ne sais quels brrrrr de seconds violons et de violes, dominés par quelques déchirements de trombones, qui se mêlent à des facéties en *pizzicato*, représentant, si l'on veut, des puces qui vont sautillant, fretillant de tous cotés; quand le rideau se lève sur cette façade misérable de hangar, certificat d'impuissance bien avérée et non d'humilité chrétienne; lorsqu'on me refuse le portique élégamment somptueux d'un temple de l'harmonie, je me dis : — Encore une capucinière! »

» Vous comprenez maintenant mon affabulation; elle était, j'en conviens, un peu nébuleuse. La vôtre, ingénieux Rossini, est bien plus claire, quoiqu'elle se présente sous le voile de la plus candide innocence. Le mot de votre énigme est *que Meyerbeer travaille depuis quarante ans à la fabrication d'un opéra qu'il n'achèvera de sa vie.* Ai-je deviné? »

Toute l'assistance applaudit à ma glose; Rossini se contenta de sourire. Si le dériseur spirituel et malin assistait, en 1851, à nos spectacles lyriques, persisterait-il à dire que nous avons encore des musiciens capables d'écrire des fragments, des lambeaux d'opéras?

> Là, je vis l'ombre d'un cocher
> Qui brossait l'ombre d'un carrosse,
> Avecque l'ombre d'une brosse,
>
> SCARRON, *le Virgile travesti*, livre VI.

Je ne puis m'empêcher de réciter ces vers *sotte voce, a mezzo tuono*, lorsque j'entends les dessins d'orchestre, les arabesques de violons et de flûtes, les imitations plus ou moins canoniques, les basses prétentieuses, que nos ouvriers en musique adaptent curieusement à de prétendus motifs insipides, vulgaires, insaisissables même. Tous ces vains ornements, ces exercices de praticiens habiles, ne sauraient nous distraire de la recherche que nous faisons d'une mélodie qui se dérobe obstinément à notre attention, parce qu'elle n'existe pas dans leurs combinaisons de notes. Quel habit

somptueux, élégant pour une figure laissée en blanc sur la toile ! Quelle sauce pour un poisson absent ! pour un poisson qui nage encore en pleine mer ! Et pourtant, s'il faut en croire certains journalistes, jamais époque ne fut plus abondante que la nôtre en chefs-d'œuvre lyriques ! Il paraît que ces ombres d'écrivains se plaisent à brosser aussi les ombres des mélodies, des pensées, des motifs, fantastiques jusqu'à ce jour, que nos faiseurs laborieusement stériles rencontreront peut-être avant la fin du siècle.

DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE.

MOLIÈRE, 1665.

Il Convitato di pietra, le convié de pierre, le convié statue, la statue invitée à souper, telle est la véritable signification du titre de cette pièce italienne, la première qui fit connaître aux Parisiens le caractère et les aventures de don Juan Tenorio, la première qui produisit sur une scène française cette statue animée d'un effet si dramatique et si nouveau. Partie de l'Espagne, la statue du commandeur Gonzalo de Ulloa devait faire le tour du monde. En imitant la tragi-comédie de Tirso de Molina, les Italiens en avaient traduit correctement le second titre : *il Convitato di pietra* reproduisait d'une manière on ne peut plus fidèle *el Combidado de piedra*. Dorimon, comédien exerçant sa profession à Lyon, en 1658, voulut donner au théâtre de cette ville une pièce que tout Paris allait voir à sa Comédie-Italienne, la pièce favorite du public, *il Convitato di pietra*, vrai talisman, attrait irrésistible, dont il fallait s'emparer au plus vite.

Dorimon traduisit à la hâte ce drame italien, et le fit représenter à Lyon avec le plus grand succès. *Le Festin de Pierre ou le fils criminel*, telle fut l'annonce fautive, erronée de sa tragi-comédie, titre dans lequel Dorimon substituait le festin au convié, la statue de pierre au personnage nommé *Pedro*, dans la pièce italienne. Cette erreur qui nous semble grossière, manifeste, pouvait être excusée alors ; la preuve, c'est que la première réclamation élevée à ce sujet ne parut que dix-neuf ans après, dans *le Mercure galant*. De Visé, qui la fit, aurait dû l'accompagner des observations suivantes, il pensa peut-être qu'elles seraient inutiles pour ses contemporains.

Les Français, en 1658, traduisaient encore par *convive*, le mot latin *convivium*, dont les Espagnols ont fait *combido*, et les Italiens *convito*. A l'époque où Dorimon écrivait, *convive* signifiait *festin* et non pas *convié*, celui que l'on invite à venir s'asseoir au *festin*. *Convive* et *festin*, présentant une parfaite synonymie aux yeux des écrivains arriérés, Dorimon a pu choisir *festin* comme plus bref et plus harmonieux. Il s'est trompé, j'en conviens, mais son erreur était d'autant plus excusable, qu'il était plus difficile de s'en garantir. On lisait d'ailleurs encore l'*Histoire convivale*, de Poggio.

— Lycurgue dédia la petite image du Ris qui est à Lacédémone, ayant voulu entremêler le rire parmi leurs convives et autres assemblées. » PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue*, traduction d'Amyot.

— Ah! monsieur, ne vous fâchez point, dit Hortensius, qui n'avait pas tant bu qu'il ne reconnût bien son principal, j'ai fait ici un convive à quelques-uns de mes amis, avec lesquels je m'ébaudis un peu... » CHARLES SOREL, *Francion*, livre IV. 1633.

De Villiers, comédien de l'Hotel de Bourgogne, produit à Paris, et sur son théâtre une seconde version de *il Convitato di pietra*, qu'il voyait représenter tous les jours par les Italiens, et copie l'erreur et le titre du comédien de Lyon. *Festin de Pierre* était affiché depuis six ans à Lyon, à Paris; l'usage avait fait adopter la bévue expédiée de la province à la capitale, quand le judicieux Molière vint à son tour, en 1665, donner une admirable reconstruction du drame espagnol.

Molière dut se conformer à la coutume établie, quoiqu'il en reconnût toute l'absurdité. Présenter *le Convié de pierre* à des spectateurs habitués à lire *le Festin de Pierre* sur les affiches de l'Hotel de Bourgogne et des Comédiens de Mademoiselle, c'était s'exposer à quelques méprises nuisibles à ses intérêts. Il serait dangereux de dépayser le populaire; il tient à ses erreurs, un auteur dramatique est parfois obligé de les caresser, quand il voudrait les combattre. L'influence

du titre est d'une haute importance à l'égard du public, surtout lorsqu'il y a concurrence, et que la même pièce favorite figure en même temps sur plusieurs scènes rivales.

Tous les auteurs français qui traitèrent le sujet mis en lumière par Tirso de Molina, reproduisirent l'erreur que les succès des traducteurs Dorimon et de Villiers avaient accréditée. Molière pourtant voulut s'écarter un peu de la route battue, en intitulant sa comédie : *Don Juan ou le Festin de Pierre.* Une sorte de pudeur lui faisait rejeter au second rang les mots impropres et vicieux, qui servirent ainsi de complément à son titre. Cet accessoire devint le principal, lorsque Thomas Corneille ajouta des rimes à la prose poétique de Molière. La pièce, de la sorte arrangée, reparut en 1677, et fut nommée simplement *le Festin de Pierre*, tant ce titre bizarre et magique avait d'attrait pour le public!

Si le traducteur italien avait intitulé sa pièce *il Convitato di sasso, di marmo*, Dorimon n'aurait peut-être pas commis une aussi lourde faute. *Convito*, festin, *convitato*, convié, *pietra*, pierre, *Pietro*, Pierre, nom du Commandeur dans le drame italien, tous ces mots se ressemblaient assez pour se brouiller dans la tête de ce pauvre Dorimon, et de son plagiaire de Villiers. Leur méprise, après deux siècles, vient d'être rectifiée, et la Comédie-Française affiche tout simplement, depuis 1847, *DON JUAN, comédie en cinq actes, de Molière.*

Les Hollandais s'empressaient de reproduire toutes les comédies de Molière à mesure qu'elles paraissaient en France. Pour les contrefaire, il fallait qu'elles eussent été publiées, et le *Don Juan* manuscrit reposait encore dans le portefeuille de l'auteur ou de sa veuve. Cette circonstance n'arrêta point le libraire Wetstein d'Amsterdam. Il trancha bravement la difficulté, remplit le vide que l'absence de cette pièce capitale laissait dans sa collection, et lui substitua *le Festin de Pierre*, de Dorimon. Ce drame figure sous le titre nouveau de *le Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*, tragi-comédie, dans le troisième volume des *OEuvres de Molière*, mises au jour par Wetstein, en 1691, 4 volumes in-18. Comme ces pièces étaient

publiées séparément, et réunies ensuite sous un titre commun, *le Festin de Pierre*, de Dorimon, inséré dans ces œuvres de Molière, porte la date de 1683. Wetstein aurait bien pu donner le véritable *Don Juan*, imprimé l'année précédente par les soins du comédien La Grange, éditeur des œuvres complètes du grand maître, 1682.

Avant de désigner le plus grand nombre des pièces de théâtre construites avec le drame espagnol de Tirso de Molina, je dois vous donner une complète analyse du *Convitato di pietra* représenté par nos Italiens, en 1657, afin de vous faire connaître ce type qui, frappant le prêmier coup, fit éclore chez nous toute une famille de don Juans.

Le drame s'ouvre par un entretien que le roi veut bien accorder au valet de don Juan, sa majesté paraît choquée du libertinage de ce jeune seigneur. — Sire, lui dit Arlequin, il faut avoir un peu de patience, les garçons changent de conduite en avançant en âge. Espérons que mon maître deviendra sage, raisonnable, en prenant des années. » Le roi se contente de cette espérance flatteuse ; et, donnant un autre cours à la conversation, il invite Arlequin à lui conter quelque jolie histoire. Le valet prend un siége, vient s'asseoir familièrement à coté du prince, et lui fait le récit de *la Reine Jeanne*. Un bruit subit interrompt la narration, et l'orateur se sauve. La scène change, et représente une rue.

Couvert d'un manteau noir, tenant en l'air une longue épée espagnole, au bout de laquelle brille une lanterne, Arlequin se présente et dit : — Si tous les couteaux n'étaient qu'un couteau ; ah, quel couteau ! Si tous les arbres n'étaient qu'un arbre ; ah, quel arbre ! Si tous les hommes n'étaient qu'un homme ; ah, quel homme ! Si ce grand homme prenait ce grand couteau, pour en donner un grand coup à ce grand arbre, et qu'il lui fît une estafilade ; ah, quelle estafilade ! » Après ce bizarre prélude, qui se rapporte au sujet comme la tabatière de Sganarelle, comme l'éloge du tabac, figurant au début de la pièce de Molière, arrive don Juan. Arlequin, tremblant de peur, laisse tomber sa lanterne, elle s'éteint.

A ce bruit don Juan met l'épée à la main; Arlequin se couche à terre sur le dos, tient sa flamberge pointe en l'air, de manière que son adversaire la rencontre toujours en ferraillant; ce jeu de théâtre bien exécuté faisait le plus grand plaisir. Arlequin abandonne enfin son épée, en disant : — « Je suis mort. » Don Juan, qui le reconnaît, fâché de l'avoir blessé, lui demande s'il est véritablement défunt. — Si vous êtes réellement don Juan, je suis encore en vie; sinon, je suis bien trépassé, » répond Arlequin.

Entrent le duc Ottavio et Pantalon, son affidé, qui parlent de leurs affaires. Don Juan suivi d'Arlequin ne tardent pas à venir; tandis que le duc et don Juan font un échange de compliments et de civilités, Arlequin se met à coté de Pantalon, et lui fait une profonde révérence, chaque fois qu'il tourne la tête vers lui. Ce jeu se répète plusieurs fois. Pantalon va de l'autre coté pour se dérober à tant de politesses, Arlequin le suit et recommence le lazzi. Son manteau lui sert pour faire l'exercice du drapeau. Revenant ensuite vers Pantalon, il lui donne un coup dans l'estomac, le renverse et tombe par terre avec lui. Ils se relèvent. Arlequin se mouche alors avec le mouchoir de Pantalon, qui le voit et donne des coups de poing à l'impudent valet; celui-ci les rend avec usure.

Ottavio doit épouser bientôt donna Anna, sa bien-aimée, il doit se rendre auprès d'elle pendant la nuit. A cette nouvelle, don Juan lui propose de troquer leurs manteaux pour aller en bonne fortune; le duc y consent. Arlequin en fait de même avec Pantalon. Resté seul avec Arlequin, don Juan lui dit qu'il n'a pris le manteau d'Ottavio que pour tromper plus aisément donna Anna. Arlequin veut s'opposer à ce dessein, et représente combien le ciel en serait offensé. Don Juan ne lui répond que par un soufflet, et lui fait signe de le suivre. — Allons donc puisqu'il le faut, » dit le valet résigné.

Après quelques scènes, don Juan pose Arlequin en sentinelle à la porte et s'introduit chez le commandeur, père de

donna Anna. Don Juan se sauve l'épée à la main, le vieux commandeur le poursuit en chemise, flamberge au vent. Ils se battent sur la scène, et le vieillard blessé, tombe, expire, après avoir lutté quelque temps contre la mort. Lazzi de frayeur d'Arlequin ; il veut se sauver, tombe sur le commandeur étendu par terre, se relève et s'enfuit. Donna Anna vient demander vengeance au roi. Dix mille écus et la grâce de quatre bandits sont promis à celui qui découvrira le meurtrier.

Arlequin fait quelques réflexions à ce sujet. Don Juan, qui se défie de lui, met l'épée à la main, et menace de le tuer, s'il s'avise de parler. Arlequin lui jure un secret à toute épreuve. — Mais si l'on te donnait la question? — Rien ne saurait m'ébranler. — C'est ce que nous allons voir. » Alors prenant le ton du barigel, le maître feint de donner la question à son valet, qui s'empresse de tout avouer. Don Juan furieux redouble ses menaces, et veut changer d'habit avec Arlequin, pour plus de sûreté. Celui-ci résiste, refuse et s'en va. Son maître le poursuit.

Persuadé qu'Arlequin connaît le meurtrier du commandeur, Pantalon fait sonner bien haut la récompense promise à celui qui le déclarerait. Si j'étais sûr de la récompense, dit Arlequin, je le nommerais. Après plusieurs feintes, il persiste à soutenir qu'il ne le connaît point. — Mais, lui dit Pantalon, suppose que je suis le roi, que je t'interroge : Bonjour, Arlequin. — Serviteur à votre majesté. — Sais-tu qui est le meurtrier dont il s'agit? — Oui, sire. — Nomme-le donc, et tu auras la somme promise et la grâce de quatre bons camarades.» Arlequin prend la parole et dit : — C'est... c'est... c'est Pantalon. — Au diable le menteur effronté. — Ne vois-tu pas que c'est un moyen adroit pour te faire gagner quinze mille francs? Je vais te dénoncer au roi, t'accuser d'avoir tué le commandeur, je reçois les dix mille écus, et nous partageons.

Des sbires sont à la poursuite de don Juan, ils offrent une bourse au valet, pour qu'il leur découvre la retraite où son

maître est caché. Arlequin prend la bourse et leur donne de fausses indications.

Au second acte, on voit une jeune fille, Rosalba, qui pêche sur le bord de la mer. Don Juan arrive à la nage ; Rosalba tend la main au naufragé, pour l'aider à sortir de l'eau. Debout, dans un baril défoncé, tenant sa lanterne élevée, Arlequin paraît sur les flots, prend terre, fait une culbute, et se trouve sur ses pieds, hors du baril. — Du vin, du vin, du vin, assez d'eau comme cela (1) ! crie-t-il, en tordant sa chemise. Il rend grâces à Neptune de l'avoir sauvé. Jetant les yeux sur son maître, évanoui dans les bras de la jolie villageoise, il dit : — Si je retombe dans la mer, je souhaite de me sauver sur une barque pareille. » Comme il est entouré de vessies gonflées, il en crève une en se laissant choir sur le... dos. — Bon, dit-il, voici le canon qui tire en signe de réjouissance. »

Rosalbe écoute les propos galants du séducteur, qui finit par lui dire : — Si je ne vous donne pas la main d'un époux, je veux être tué par un homme, un homme qui soit de pierre ; n'est-ce pas, Arlequin ? » Don Juan s'éloigne avec la jeune fille ; Arlequin ajoute, en les voyant partir : — Pauvre malheureuse, que je te plains de croire aux promesses de mon maître ! il est si libertin, que s'il va jamais en enfer, ce qui ne peut lui manquer, il tentera de séduire Proserpine. S'il était resté plus longtemps dans la mer, il aurait conté fleurette aux baleines.

— Vous avez promis de m'épouser, dit la bachelette, en sortant du bois avec don Juan, je compte que vous tiendrez votre parole. — Impossible, demandez à mon confident, cet honnête homme vous en dira les raisons. » Il sort ; la jeune fille se désespère ; et, pour la consoler, Arlequin lui montre la liste de celles qui sont dans la même position qu'elle.

---

(1) *Donde Dios juntò tanta agua,*
No juntàra tanto vino?
El Burlador de Sevilla.

C'est un long rouleau de parchemin qu'il lance jusqu'au milieu du parterre, il en retient le bout, et dit : — Examinez, messieurs, voyez si par hasard vous n'y trouverez pas le nom de votre femme, d'une de vos parentes, les noms de vos bonnes amies. »

Rosalba, désolée, voyant que l'archiviste Arlequin inscrit son nom au bas de la liste, se précipite dans la mer.

Des paysans en habit de noce arrivent en dansant. Un villageois, une villageoise, amoureux l'un de l'autre, font semblant d'être sans cesse en querelle devant leur tante, qui, par esprit de contradiction, consent à les marier. Don Juan et son écuyer se présentent au moment où la fête se prépare, ils se mêlent à la conversation, à la danse. Don Juan dit au fiancé : — Recevez mon compliment, seigneur Cornelio. — Mais ce n'est pas mon nom. — Il le sera bientôt. » En effet, il enlève l'épousée ; Arlequin le suit, et disparaît avec la fille qu'il a choisie.

Le décor change, ils rencontrent le tombeau du commandeur, superbe mausolée. Don Juan lit l'inscription gravée sur le piédestal. Il feint de redouter la foudre dont elle le menace, et fait ensuite de judicieuses réflexions sur la vanité des hommes qui se font composer des épitaphes fastueuses. Arlequin veut lire à son tour et craint d'avoir sa part de la punition. Il fait des remontrances à son maître ; don Juan feint de se repentir, il répète une prière que lui souffle son valet, et finit par donner un coup de pied à l'orateur. Il adresse mille injures au commandeur en apercevant sa statue, placée sur le monument, et dit à son écuyer d'aller l'inviter à souper. Arlequin y va, riant de la folie de son ambassade, et revient saisi d'effroi ; la statue a baissé la tête : elle accepte l'invitation. Don Juan n'en croit rien ; il va la répéter lui-même, et demeure interdit lorsque le commandeur ajoute un *oui* à son inclination de tête.

Arlequin ouvre le troisième acte par des remontrances qu'il adresse à son maître. Le sermon est assez curieux pour être reproduit ici. Le valet bouffon raconte à don Juan la fable

de *l'Ane chargé de sel et l'Ane chargé d'éponges*, et ne manque pas de lui faire l'application de la moralité de l'apologue. Voyant que son maître l'écoute avec assez d'attention, il s'enhardit, et poursuit en ces termes :

— Je me souviens d'avoir lu dans Homère, en son traité *pour empêcher que les grenouilles ne s'enrhument*, que, dans Athènes, un père de famille ayant fait l'acquisition d'un cochon de lait, gentil, d'une agréable physionomie, de mœurs douces, dans sa taille bien pris, conçut tant d'amitié pour le petit cochon, qu'au lieu de le mettre en broche, il donna les plus grands soins à son éducation, et le nourrit avec des biscuits et du macaroni. Cet animal, enfant gâté de la maison, d'une figure très avenante, oubliant tous les bienfaits de son ami, de son protecteur, entra dans le parterre, déracina jonquilles et tulipes, dont il dévora les oignons. Furieux, le jardinier alla se plaindre au maître; lequel, aimant avec une tendresse aveugle son jeune cochon, dit : — Il faut lui pardonner pour cette fois, il n'a pas encore assez d'expérience ; d'ailleurs, il est si gentil ! »

— Quinze jours après, cet amour de cochon se rua dans la cuisine, renversa marmite et casseroles, mangea ce qu'elles contenaient, et bouleversa tout. Le cuisinier courut en avertir son maître, lequel eut tant d'affection, de faiblesse pour son favori, qu'il défendit de lui faire aucun mal.

» Un mois ne s'était pas écoulé que l'impudent marcassin, abusant des bontés de son seigneur, vint galoper dans la salle à manger, au moment où l'on attendait trente convives, et brisa porcelaines et cristaux, flacons de Madère, de Champagne, de Zara, de Chypre, en escaladant la table, les bahuts et les dressoirs. Quand le maître vit ce désordre nouveau, ce déplorable ravage, sa patience étant poussée à bout, que fit-il? Sur-le-champ, il ordonna que le cochon fût tué, que l'on fît des jambons, des saucisses, mortadelles, boudins, petit lard, avec le sang et les débris de l'insolent quadrupède.

» Ce père de famille, c'est Jupiter ; ce cochon, c'est vous,

mon très honoré maître; ce jardinier, ce chef de cuisine, ces faïences, cristaux et porcelaines, ce sont les victimes de vos insultes, de vos méfaits. Vous tuez le mari d'une pauvre femme; vous enlevez la fille d'une autre; vous débauchez même des religieuses! tous en portent leurs plaintes à Jupiter. La première fois, il vous pardonne. La seconde fois, il veut bien encore être sourd à leurs prières. Mais enfin, vous en ferez tant, que ce dieu, prenant le couteau de son tonnerre, ce couteau formidable, ce maître couteau, fondra sur le cochon bien aimé, c'est-à-dire sur vous, pour le dépecer, le réduire en saucisses, en côtelettes, que les diables feront griller en enfer, et croqueront à belles dents. Cela vous pend à l'oreille, et même un peu plus bas, comme un fourniment de milice. »

Don Juan feint d'être sensible à ces discours, Arlequin transporté de joie, se jette à ses genoux, son maître fait de même, pour implorer la clémence de Jupiter. Le valet rend grâces au ciel de cet heureux changement, lorsque don Juan se lève, et par un coup de pied adroitement placé, fait sa réponse ordinaire à la harangue du moraliste en livrée; et lui donne l'ordre de faire servir à l'instant le souper.

A peine a-t-on commencé de mettre sur table, que le facétieux Arlequin se hâte d'annoncer qu'un incendie vient d'éclater dans la cuisine. Tout le monde y court; Arlequin s'assied à table, mange goulument, et se retire à l'arrivée de son maître. La gourmandise lui fait hasarder plusieurs tours d'adresse pour escamoter quelques bons morceaux. Il a recours au lazzi de la mouche qu'il veut tuer sur le visage de don Juan. Il accroche ensuite une volaille rotie avec un hameçon, et s'en empare. Un des valets s'en aperçoit et l'enlève de ses mains. Arlequin donne un soufflet à un autre serviteur qu'il croit coupable du tour qu'il vient de lui jouer. Il court au buffet, prend une assiette, l'essuye à son derrière et la présente à son maître. Afin de le mettre en bonne humeur, il lui parle d'une veuve charmante, dont il est amoureux, et dit qu'il voudrait souper à l'instant, pour aller au

rendez-vous qu'elle vient de lui donner. Don Juan prend feu là-dessus, et lui permet de s'asseoir à son coté.

— Allons, canailles, dit-il aux valets, que l'on m'apporte un couvert. » Il se lave les mains et les essuye à la nappe. Craignant de ne pas trouver de quoi satisfaire son appétit, il dit à son maître d'aller moins vite en besogne. Son chapeau l'embarrasse, il le met sur la tête de don Juan, qui le jette au loin, et lui fait beaucoup de questions sur la jeune veuve, dont il est fort tenté. Le gourmand, qui ne veut pas perdre un seul coup de dent, répond par monosyllabes, comme le frère Fredon de Rabelais. Après une infinité de lazzi, Arlequin fait celui de manger douze œufs frais, demandant à boire à chaque œuf qu'il avale. Il prend la salade, y verse un pot de vinaigre, quatre salières, des flots de moutarde, toute l'huile d'une lampe et la lampe elle-même, retourne la salade avec sa batte, ses pieds, et finit par se moucher à la nappe.

— La fortune est bien inconstante. Imaginez-vous que ce morceau friand est un homme élevé jusqu'au sommet de la roue des grandeurs. La roue vient à tourner comme ce plat, cet homme tombe tout à coup dans l'abîme et le néant. » En disant ces mots, Arlequin avale ce friand morceau.

— Et la signora Lisetta? — Je viens de chez elle, répond Arlequin, et ne l'ai pas trouvée. — Tu mens. — Si cela n'est pas, que ce filet de chevreuil puisse m'étrangler. — Et sa camériste? — Elle était sortie aussi. — Ce n'est pas vrai. — Si je vous en impose, que ce verre de vin soit pour moi du poison. — Arrête et ne jure plus ; j'aime mieux te croire sur parole. »

On frappe à la porte ; un valet y court, revient saisi d'épouvante et culbute Arlequin. Celui-ci prend un poulet roti d'une main, un chandelier de l'autre, et va voir qui c'est. A son retour, il renverse quatre domestiques, tant il est effrayé. Comme il ne peut parler qu'à peine, il dit que l'homme faisant ainsi (Arlequin baisse la tête). est là. Don Juan saisit un flambeau sur la table et va le recevoir. Arlequin se cache.

En introduisant la statue dans la salle du banquet, don Juan lui dit : — Si j'avais pu croire que tu fusses venu souper, ô convié ! j'aurais dépouillé Séville de pain, l'Arcadie de viande, la Sicile de poissons, la Phénicie d'oiseaux, Naples de fruits, l'Espagne d'or, l'Angleterre d'argent, Babylone de tapis, Bologne de soie, la Flandre de pois et l'Arabie de parfums, pour t'offrir une table assez splendide et digne de ta grandesse; mais accepte ce que je te présente de bon cœur et d'une main libérale; mange, convié ! »

Arlequin est forcé de sortir de sa retraite pour chanter et boire à la santé d'une des favorites de don Juan ; son maître lui fait signe de nommer donna Anna, fille du commandeur. Arlequin se lève, emplit son verre, obéit, et la statue répond à la courtoisie en inclinant la tête. Arlequin épouvanté, fait la culbute en arrière, le verre plein à la main, se remet en pieds sans répandre une goutte de vin. Thomassin (Tomaso-Antonio Vicentini, *dit*) exécutait ce tour de force et d'adresse avec une merveilleuse dextérité.

Au dernier acte, qui se passe en partie dans le tombeau du commandeur, Arlequin, voyant que tout est sombre, dit : — Il faut que la blanchisseuse de la maison soit morte; car tout est bien noir ici. » Don Juan saisit un serpent dans un plat de roti, disant : — J'en mangerai fût-ce le diable. » Des chants lugubres et mystérieux se font entendre; la statue se lève, le tonnerre gronde, la terre s'ouvre, la flamme infernale brille , et l'homme de pierre entraîne l'impie dans l'abîme. Arlequin désespéré s'écrie : — Mes gages ! faut-il que j'envoie un huissier chez le diable, pour obtenir le paiement de mes gages ? » Le roi paraît ensuite, Arlequin se jette à ses pieds, disant : — O prince ! vous savez que mon maître est à tous les diables, où, vous autres grands seigneurs irez aussi quelque jour : réfléchissez donc sur ce qui vient de se passer. »

Un dernier tableau montrait don Juan, l'athée, en proie au feu vengeur, exprimant en vers ses tourments et son repentir. Notez que tout le reste de la pièce était en prose

improvisée. Don Juan tâchait d'apitoyer les démons en leur disant :

Placatevi d'Averno
Tormentatori eterni !
E dite per pietade
Quando terminaran questi miei guai.

CORO.

Mai !

» Apaisez-vous, questionnaires éternels de l'Averne ! par pitié, dites-moi quand finiront mes tourments. — Jamais ! »

Cet ensemble était digne de terminer un drame lyrique de la plus haute portée. Je suis étonné que Lorenzo Da Ponte ne l'ait pas reproduit pour Mozart.

L'exclamation d'Arlequin, *Mes gages ! mes gages !* que Molière a donnée au Sganarelle de son *Don Juan*, et qui termine ce drame français, fut une des choses qui scandalisèrent le plus les spectateurs. Le fanatique Rochemont, zoïle de Molière, attaqua violemment ces mots dans le libelle qu'il publia sous le titre d'*Observations sur* LE FESTIN DE PIERRE. Où l'on aurait dû voir seulement le propos naïf d'un valet qui ne pouvait être attaché que par l'intérêt à ce méchant patron, qui depuis longtemps s'attendait à le voir périr sous les coups de la vengeance céleste, et qui, témoin de ce miracle, ne devait regretter que la perte d'un salaire gagné bien durement, on voulut voir le mot d'un impie, qui loin d'être frappé d'une religieuse terreur à l'aspect d'un prodige si terrible, le contemple de sang-froid, en fait presque un objet de dérision. Et cependant ces mêmes critiques, ces envieux prompts à s'alarmer, avaient entendu, trois cents fois au moins, l'Arlequin des Italiens, le Catalinon des Espagnols, répéter, sur les théâtres de Paris, la même exclamation que l'on réprouvait au moment où Molière la traduisait en français. Notre illustre poète fut obligé de changer le passage à la seconde représentation, et les éditeurs de ses œuvres, publiées en 1682, n'eurent pas la liberté de le rétablir tel qu'il avait été dit à la première.

Il Convitato di pietra est une copie abrégée, arrangée du

drame espagnol, ayant pour titre EL BURLADOR DE SEVILLA Y COMBIDADO DE PIEDRA, *comedia famosa del maestro Tirso de Molina;* le Moqueur de Séville et le Convié de pierre. En indiquant les points sur lesquels l'imitation diffère de l'original, je pourrai me dispenser de donner l'analyse de l'œuvre espagnole, divisée en trois journées.

La duchesse Isabella, séduite à Naples, abandonnée par don Juan, dès la première scène, est supprimée dans le drame italien. Isabella, arrivant ensuite à Tarragone avec Fabio, son valet, pour y chercher son infidèle, reparaîtra sous le nom d'*Elvire*, accompagnée du bonhomme Gusman, dans la comédie de Molière. Dona Anna, fille du commandeur Gonzalo de Ulloa, crie au secours lorsque don Juan s'est introduit chez elle. Anna le poursuit, le saisit, dit à son père de le tuer, et voilà tout ce qu'elle fera pendant les trois journées. Isabella, Anna, sont des personnages seulement indiqués. Les beaux rôles de femme sont ceux de Tisbea, qui pêche à la ligne, d'Aminta, la paysanne. Tisbea dit une centaine de fort jolis vers, comparant à l'agitation des flots de la mer, la paix de son cœur, non encore atteint, piqué par l'Amour, aspic empoisonneur.

Par une combinaison très bien justifiée, don Juan supplante le duc Ottavio, à Naples comme à Séville, auprès d'Isabella et d'Anna. Avant de se faire tuer, le commandeur, arrivant de son ambassade à Lisbonne, a le temps de discourir longuement, de conter au roi ses campagnes, ses voyages, de lui donner même la statistique la plus détaillée du Portugal. Un seul couplet de cette leçon de géographie contient cent trente-cinq vers très harmonieux.

Tisbea, Aminta ne s'abandonnent à leur épouseur que sous bonne cautèle : l'une et l'autre exigent la foi du serment le plus solennel. — Si tu manques à ta parole, que Dieu te punisse, » lui dit Tisbea. — J'ai du temps devant moi, » pense tout haut don Juan. La crédule Tisbea dit, à trois reprises différentes : — Plaise à Dieu que tu ne mentes pas ! »

AMINTA.

Jure à Dieu qu'il te frappe de malédiction, si tu ne tiens pas ta parole.

DON JUAN.

Si je manque à la foi jurée, je prie Dieu, qu'en punition de mon insigne perfidie, il permette que je sois tué, non par un homme vivant, mais par un mort!

Cette imprécation pleine d'audace prépare admirablement la catastrophe. Dans la bouche de Catalinon ce serait une gasconnade, mais le caractère bien tracé de don Juan ne permet pas de lui donner une telle interprétation.

— Eh bien ! après un tel serment, je suis ton épouse; ma vie et mon ame sont à toi, » réplique Aminta. Les précautions de la jeune fille n'ont pas un résultat plus heureux que la naïve confiance de Zerlina ; mais au moins ne dit-elle pas *andiam* avec autant de facilité.

CATALINON, *à don Juan.*

On vous attend pour la noce ; il est tard, allez vous habiller.

DON JUAN.

Qu'on attende; une autre affaire nous retient.

CATALINON.

Laquelle?

DON JUAN.

Souper avec le mort.

CATALINON.

Sottise des sottises!

DON JUAN.

Ne sais-tu pas qu'il a ma parole?

CATALINON.

Eh! qu'importe; quand même vous ne la tiendriez pas, que peut exiger une figure de jaspe?

DON JUAN.

Le mort peut m'appeler hautement infame.

A ce mot décisif, où l'honneur espagnol se révèle tout entier, Catalinon se tait et va frapper à la porte de l'église, lieu du rendez-vous donné par l'homme de pierre.

— Gabriel Tellez envisage le sujet de *Don Juan* avec l'œil du génie. Son drame est profondément empreint d'une horreur religieuse. Les scènes de la statue avec le débauché, le

souper dans le sépulcre du commandeur, sont de nature à faire frissonner un auditoire populaire, surtout un auditoire espagnol. Çà et là étincellent de grands traits, des mots sublimes ; je n'en citerai qu'un. Dans la première scène entre don Juan et le commandeur, le meurtrier demande à sa victime en quel état la mort l'a surpris, quel est son sort dans l'autre vie, en un mot s'il est sauvé ou damné. Le spectre ne répond pas à cette question ; mais à la fin de cette terrible scène, lorsque don Juan prend un flambeau pour reconduire le commandeur, celui-ci l'arrête, et dit solennellement : — Ne m'éclaire pas ; *je suis en état de grace !*

» Quel mot ! et comme, après cette longue anxiété, l'auditoire catholique devait respirer ! Dans Molière la statue dit aussi : — On n'a pas besoin de lumière quand on est conduit par le ciel. » Mais ici la révélation est indifférente et la phrase sans portée, parce qu'elle ne répond à rien. C'est une froide équivoque sur le mot *lumière*, une maxime aussi convenable dans la bouche d'un philosophe que dans celle d'un revenant. Le don Juan espagnol n'a donc que les semblants de l'incrédulité ; c'est un fanfaron d'athéisme, et il n'en est que plus dramatique. » F. GÉNIN, *Lexique comparé de la langue de Molière et des écrivains du XVIIe siècle.*

L'exhibition de la liste des maîtresses de don Juan, que nous retrouvons dans l'opéra de Mozart, appartient à la pièce italienne, ainsi que le singulier monologue d'Arlequin ; mais cette liste est lue dans l'œuvre de Mozart, et forme le sujet d'un air bouffe admirable. La rivalité jalouse des deux paysannes trompées à la fois, la scène entière et si plaisante de M. Dimanche, celle du pauvre, sont des inventions de Molière, qui remplaça l'arbre, le couteau, l'homme pourfendeur, etc., du monologue d'Arlequin, par l'éloge du tabac.

La mésaventure nocturne d'Anna, le meurtre de son père, appartiennent évidemment à la tragédie. Molière a signalé ces crimes de son héros dans les récits de l'avant-scène ; il s'est gardé sagement de produire dans une comédie, même fantastique, deux personnages qui l'auraient assombrie,

attristée. En effet, l'un n'y paraît que pour rendre les spectateurs témoins de son assassinat, et l'autre pour faire éclater sa douleur et son désespoir. Gonzalo est mort quand le drame commence ; nous verrons son image de pierre accepter l'invitation à souper, et préparer, accomplir la vengeance divine. C'est avec raison que Molière s'est éloigné de l'œuvre italienne sur ces deux points ; mais devait-il supprimer aussi la liste déroulée par Arlequin ? et son Sganarelle n'aurait-il pas été divertissant au suprême degré, s'il avait dit à son tour :

Madamina, il catalogo è questo
Delle belle ch' amò il padron mio ?

Ce catalogue n'était-il pas une facétie charmante et de très bon goût ? Oui sans doute, si Molière l'avait tenue directement de Giliberti ; mais cette liste avait passé par les mains d'Arlequin, du bouffon qui l'accompagnait d'une infinité de lazzi, de propos saugrenus, en la déroulant sur le parterre, en invitant ses auditeurs à lire, à commenter ce catalogue qu'il venait de leur lancer à la tête. Sganarelle, se bornant à donner un accent comique à cette lecture, comme Laflèche quand il fait à Cléante l'énumération des objets proposés par le prêteur anonyme de l'*Avare*, Sganarelle eût paru froid au public accoutumé dès longtemps aux turlupinades inépuisables d'Arlequin. Voilà, je pense, le motif qui peut avoir engagé Molière à rejeter un moyen comique précieux, et que nous applaudissons aujourd'hui dans l'œuvre de Mozart.

Cette liste que Molière supprimait, à regret probablement, parce qu'on venait de la lui gater; ce *catalogo delle belle* ne fut pas perdu pour nous : La Fontaine s'en empara. L'auteur de *Joconde* saisit tout ce qu'il y avait d'original et de spirituel dans l'invention de Giliberti, dans le registre d'Arlequin, pour en doter fort ingénieusement le meilleur de ses contes, tiré d'un épisode burlesque d'*Orlando furioso*. Il en publia l'imitation embellie en 1665, au moment où Molière produisait en scène *Don Juan*, privé de sa liste galante. Lisez ce fragment de *Joconde*.

Nos femmes, ce dit-il, nous en ont donné d'une;
Nous voici lâchement trahis:
Vengeons-nous-en, et courons le pays;
Cherchons partout notre fortune.
Pour réussir dans ce dessein,
Nous changerons nos noms; je laisserai mon train;
Je me dirai votre cousin,
Et vous ne me rendrez aucune déférence :
Nous en ferons l'amour avec plus d'assurance,
Plus de plaisir, plus de commodité,
Que si j'étais suivi selon ma qualité.
Joconde approuva fort le projet du voyage.
Il nous faut, dans notre équipage,
Continua le prince, avoir un livre blanc,
Pour mettre les noms de celles
Qui ne seront pas rebelles,
Chacune selon son rang.
Je consens de perdre la vie,
Si devant que sortir des confins d'Italie,
Tout notre livre ne s'emplit,
Et si la plus sévère à nos vœux ne se range.
Nous sommes beaux, nous avons de l'esprit;
Avec cela bonnes lettres de change :
Il faudrait être bien étrange
Pour résister à tant d'appas,
Et ne pas tomber dans les lacs
De gens qui sèmeront l'argent et la fleurette,
Et dont la personne est bien faite.

Leur bagage étant prêt et le livre surtout,
Nos galants se mettent en voie.
Je ne viendrais jamais à bout
De nombrer les faveurs que l'amour leur envoie:
Nouveaux objets, nouvelle proie:
Heureuses les beautés qui s'offrent à leurs yeux!
Et plus heureuse encor celle qui peut leur plaire!
Il n'est dans la plupart des lieux,
Femme d'échevin ni de maire,
De podestat, de gouverneur,
Qui ne tienne à fort grand honneur
D'avoir en leur registre place.

. . . .

Tout fiers d'avoir conquis le cœur de tant de belles,
Et leur livre étant plus que plein,

Le roi Lombard dit au Romain :
Retournons au logis par le plus court chemin.

Que l'auteur du commentaire sur les *OEuvres de La Fontaine* ait ignoré la source où l'ingénieux conteur a trouvé le registre d'Astolfe et de Joconde, cela n'a rien d'étonnant ; mais qu'il ne se soit point aperçu que le poème italien ne contenait pas un seul mot relatif à ce livret, si naturellement introduit par La Fontaine dans le récit de l'Arioste, et si longuement décrit en vers élégants et faciles, voilà ce qui doit exciter la surprise. Croyez que si le glossateur en avait fait la remarque, en collationnant les textes, il n'aurait pas manqué de nous la présenter. Les deux éditions de son *La Fontaine* se taisent également sur ce point essentiel, véritable bonne fortune de commentateur, et qui pouvait lui fournir des notes abondantes et d'un vif intérêt. Il était d'autant plus aisé de découvrir cette addition notable, cette précieuse acquisition faite par le conteur français, que Despréaux l'avait déjà signalée.

— Ce que j'en dis, écrit ce maître, n'est seulement que pour vous faire voir qu'aux endroits où il s'est écarté de l'Arioste, bien loin d'avoir fait de nouvelles fautes, il a rectifié celles de cet auteur. Après tout, néanmoins, il faut avouer que c'est à l'Arioste qu'il doit sa principale invention. Ce n'est pas que les choses qu'il a de lui-même ajoutées ne puissent entrer en parallèle avec tout ce qu'il y a de plus ingénieux dans l'histoire de Joconde. Telle est l'invention du livre blanc que nos deux aventuriers emportèrent pour mettre les noms de celles qui ne seraient pas rebelles à leurs vœux; car cette badinerie me semble bien aussi agréable que tout le reste du conte. » BOILEAU, *Dissertation critique sur l'aventure de Joconde, racontée par l'Arioste, par La Fontaine, et par Bouillon.*

Il n'était pas nécessaire que le commentateur prît la plume pour nous dire que *Joconde* était une historiette empruntée au XXVIII[e] chant d'*Orlando furioso ;* La Fontaine avait eu soin de nous en avertir. J'aurais voulu que Boileau complétât

ses observations critiques, en faisant mention du catalogue d'Arlequin.

En remontant plus haut, je vais rencontrer encore la liste d'Arlequin, de Leporello; et cette fois c'est le diable qui la déroulera pour montrer le notable catalogue des péchés de la comtesse d'Angoulême, de ses amants peut-être; le diable est si malin! Cet esprit de ténèbres veut saisir avec un croc l'ame de la défunte, afin de l'entrainer dans l'abîme. Le corps de la noble dame est gisant à terre, un linceul le couvre à demi, ses patrons intercèdent en sa faveur auprès de la Divinité, siégeant à l'empyrée sur un trône d'or; tandis que saint Michel croit qu'il n'est pas nécessaire de recourir à d'autres armes qu'à sa baguette pour rabattre le caquet de Satan. Cette plaiderie où l'orateur appuie ses arguments diaboliques sur des preuves par écrit, est admirablement représentée sur le *Livre d'heures de Marguerite de Rohan*, femme de Jean d'Orléans, premier comte d'Angoulême, précieux manuscrit du XVe siècle (1). *Le jugement de l'ame* de la défunte y forme le sujet de la miniature treizième.

L'infortuné don Carlos, fils de Philippe II, roi d'Espagne, avait fait relier superbement un livre de papier blanc, portant ce titre : *Les grands et admirables voyages du roi don Philippe.*

Si Molière a supprimé le catalogue déroulé par Arlequin, il a soin d'en indiquer le contenu.

SGANARELLE, *à Gusman.*

Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse; crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat. Un mariage ne lui coûte rien à contracter; il ne se sert point d'autres piéges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui; et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusqu'au soir..... *Don Juan ou le Festin de Pierre*, acte I, scène 1.

Si Molière a supprimé le catalogue déroulé par Arlequin,

(1) Possédé par M. Charles Sauvageot.

il est permis de croire qu'il n'a pas voulu reproduire une série de précieux détails, empruntés à Lucrèce, mis en œuvre par Scarron dans *Jodelet duelliste;* détails que Molière a placés dans *le Misanthrope* d'une manière infiniment plus heureuse. *Jodelet duelliste* était connu depuis dix ans, lorsque les Italiens mirent en scène *Il Convitato di pietra;* mais ce *Jodelet* n'était qu'une imitation d'une ou de plusieurs comédies italiennes, notamment de *Arlequin gentilhomme supposé, et duelliste malgré lui.* Scarron ne se donnait pas la peine d'inventer, il faisait ample provision de drames espagnols, italiens, et la liste d'Arlequin du *Convitato di pietra,* d'Onofrio Giliberti, a bien pu venir figurer, sous une autre forme, dans *Jodelet duelliste.* Quoi qu'il en soit voici la scène de Scarron.

DON FÉLIX.

Quand tu vois que d'amour je soupire et je pleure,
Ne crois pas pour cela, cher ami, que j'en meure.
A toutes quelquefois tu penses que j'en veux,
Au diable si je suis de pas une amoureux!
Quand j'offre à de beaux yeux mon ame en sacrifice,
C'est moins par passion que j'aime, que par vice ;
Je deviens amoureux, et si, je n'aime rien.
Lorsqu'on me traite mal, lorsqu'on me traite bien,
En l'un et l'autre état mon feu paraît extrême ;
Mais sais-tu bien pour qui je brûle ? pour moi-même.

JODELET.

Prétendez-vous, monsieur, avoir bien des rivaux ?

DON FÉLIX.

Tais-toi, sot. Or sachant fort bien ce que je vaux,
Et que l'amour parfait vient de la connaissance,
Je soutiens que je fais l'amour par excellence.

JODELET.

C'est fort bien soutenu.

DON FÉLIX.

Je vais te faire voir
Que ton maître en amour fait très bien son devoir.
Il faut premièrement que ta bassesse sache
Que lorsqu'on me refuse, ou bien lorsqu'on se fâche,
J'ai le don de pleurer autant que je le veux,
Ce qui profite plus qu'arracher des cheveux ;
Et principalement quand on aime une sotte,

Qui croit facilement un homme qui sanglotte.
A la belle je dis que ses plus grands appas
Sont ceux qui sont cachés, et que l'œil ne voit pas;
Que son esprit me plaît bien plus que son visage :
A la laide je tiens presque même langage;
J'ajoute seulement qu'elle a je ne sais quoi
Qui fait que la voyant je ne suis plus à moi.
Enfin également de toutes je me joue;
De ce qu'elles ont moins, c'est ce dont je les loue;
Aux sottes, de l'esprit; au vieilles de l'humeur;
Aux jeunes, qu'avant l'âge elles ont l'esprit meur;
La grasse se croit maigre, et la maigre charnue,
Aussitôt que de nous elle est entretenue :
Aux petites je dis que leur corps est adroit,
Aux grandes que leur corps, quoiqu'en voûte est bien droit;
A celles que je vois d'une taille bizarre,
Qu'ainsi le ciel l'a faite, afin d'être plus rare ;
Aux minces, qu'une reine a moins de gravité;
Aux grosses, qu'elles ont beaucoup d'agilité ;
Aux propres, que j'admire aussi leur nonchalance;
Tout cela sans me faire aucune violence;
Car de plus j'ai le don de mentir sans remords,
Vertu que seulement on voit aux esprits forts.

JODELET.

Vous êtes donc menteur ?

DON FÉLIX.

Oui, j'ai l'honneur de l'être.

JODELET.

Le grand homme de bien, que monseigneur mon maître !

DON FÉLIX.

Vois-tu, ne point mentir est la vertu d'un sot.
Souvent en augmentant, ou retranchant un mot,
On se tire aisément d'une affaire mauvaise.
Enfin disant partout que je suis tout de braise,
Des unes je suis cru par leurs yeux bien charmé,
Des autres je me vois quelquefois bien aimé;
Et moi, je ris bien fort, très maître de moi-même,
De celle qui me hait et de celle qui m'aime.

Remontons plus haut encore, à 1637, et nous trouverons, dans *les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, un couplet qui, sous une autre forme, n'est pas sans rapport avec

la scène de Scarron, la liste d'Arlequin et la délicieuse cavatine d'Éliante dans *le Misanthrope.*

ALCIDON.

Lysandre, il est certain : mais pour choisir un gendre,
Il s'en présente tant, qu'on ne sait lequel prendre.
Puis je suis d'une humeur que tout peut contenter.
Pas un seul à mon gré ne se doit rejeter.
S'il est vieux, il rendra sa famille opulente ;
S'il est jeune, ma fille en sera plus contente ;
S'il est beau, je dis lors, beauté n'a point de prix ;
S'il a de la laideur, la nuit tous chats sont gris ;
S'il est gai, qu'il pourra réjouir ma vieillesse :
Et s'il est sérieux, qu'il a de la sagesse;
S'il est courtois, sans doute il vient d'un noble sang ;
S'il est présomptueux, il sait tenir son rang ;
S'il est entreprenant, c'est qu'il a du courage ;
S'il se tient à couvert, il redoute l'orage ;
S'il est prompt, on perd tout souvent pour différer ;
S'il est lent, pour bien faire il faut considérer ;
S'il révère les dieux, ils lui seront prospères ;
S'il trompe pour gagner, il fera ses affaires ;
Enfin, quelque parti qui s'ose présenter ,
Je trouve en lui toujours de quoi me contenter.

Acte I, scène 7.

Chercher autre chose dans *les Visionnaires* serait peine perdue, tout le reste est pitoyable; et pourtant cette informe comédie eut un succès immense dans sa nouveauté. Si je reproduis ici l'admirable cavatine chantée au repos dans *le Misanthrope*, c'est pour vous épargner la peine de recourir à Molière, afin de voir défiler toutes les belles inscrites sur le catalogue de Leporello, digne successeur d'Arlequin ; vous y trouverez *la grassotta*, *la magrotta*, *la grande maestosa*, *la piccina assai vezzosa*, etc.

ÉLIANTE.

L'amour, pour l'ordinaire, est peu fait à ces lois,
Et l'on voit les amants toujours vanter leur choix.
Jamais leur passion n'y voit rien de blamable,
Et dans l'objet aimé tout leur devient aimable ;
Ils comptent les défauts pour des perfections,

Et savent y donner de favorables noms.
La pâle est au jasmin en blancheur comparable ;
La noire à faire peur, une brune adorable ;
La maigre a de la taille et de la liberté ;
La grasse est, dans son port, pleine de majesté ;
La malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée,
Est mise sous le nom de beauté négligée ;
La géante paraît une déesse aux yeux ;
La naine, un abrégé des merveilles des cieux ;
L'orgueilleuse a le cœur digne d'une couronne ;
La fourbe a de l'esprit ; la sotte est toute bonne ;
La trop grande parleuse est d'agréable humeur ;
Et la muette garde une honnête pudeur.
C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême
Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime.

Acte II, scène 5.

Ce catalogue, dédaigné par Molière, était un moyen comique bien précieux ; Dancourt s'en est emparé pour l'introduire dans *le Chevalier à la mode*, qu'il fit représenter en 1687, vingt-deux ans après la mise en scène du *Don Juan* par excellence.

Mme PATIN.

Quel papier as-tu là ?

LISETTE.

C'est un papier que j'ai trouvé ici. Il faut que ce soit ce fou de Crispin qui l'ait laissé tomber de sa poche. Il y a quelque chose de tout à fait drôle, madame, et je l'ai gardé pour vous en donner le divertissement.

Mme PATIN.

Voyons ce que c'est. *Liste des maîtresses de mon maître, avec leurs noms, demeures et qualités.* Et vous croyez, Lisette, que cela doit me divertir ?

LISETTE.

Oui, madame. Lisez, lisez seulement le reste, cela vous donnera du plaisir, je vous en réponds.

Mme PATIN.

Ce commencement ne m'en fait point du tout. *Dorimène la médisante, rue des Mauvaises-Paroles...*

La sotte Comtesse, rue Béthisy, à l'hotel de Picardie. Le traître !

La magnifique Marchande, rue des Cinq-Diamants, à la Folie des Bourgeoises. Que je me veux de mal de l'avoir aimé !

Lucinde la coquette, en cour, au Grand-Commun. Que je le hais !

Silvanire la précieuse, rue Montorgueil. Je le déteste !

Mademoiselle du Hasard, rue des Bons-Enfants, au Repentir. C'est un monstre.

La grosse Marquise au teint luisant, rue du Plâtre, proche les Enfants-Rouges. C'en est fait, je ne le veux plus voir.

Acte III, scène 5.

LE CHEVALIER.

Qui t'a fait écrire ces sottises-là, maroufle?

CRISPIN.

Ne vous ai-je pas dit, monsieur, que c'était l'autre jour, en badinant avec Jeanneton... cette marchande de bouquets qui est à la porte des Tuileries...

LE CHEVALIER.

Donnez-vous la peine de lire, madame; et vous, monsieur le maroufle, à chaque article expliquez à madame les raisons qui me faisaient voir toutes ces femmes-là.

CRISPIN.

Voilà une bonne diable de commission. Monsieur, vous expliqueriez mieux que moi...

LE CHEVALIER.

Non, non, votre imagination a fait la sottise, il faut que votre bouche la répare. Parlez, faquin, ou je vous donnerai cent coups de baton.

CRISPIN.

Mais, que diable voulez-vous que je dise, monsieur?

LE CHEVALIER.

Lisez, lisez seulement, madame.

Mme PATIN.

Ma pauvre Lisette, il le prend sur un ton qui me fait croire qu'il n'est point coupable.

LISETTE.

Et c'est ce ton-là qui me le ferait croire plus scélérat.

LE CHEVALIER.

Eh bien! madame, que ne l'interrogez-vous? Qui vous retient?

Mme PATIN.

La crainte de vous trouver doublement perfide.

LE CHEVALIER.

Ah! je m'expose à tout, madame, et je n'ai rien à craindre.

Mme PATIN.

Ah! chevalier, que n'êtes-vous innocent! mais je tâche en vain de vous trouver tel. Qu'allez-vous faire, dites-moi, chez cette comtesse qui demeure à l'hotel de Picardie? Quel charme, quel mérite vous attire chez elle?

LE CHEVALIER.

Éclaircis madame.

CRISPIN.

Vous voyez que ce n'est pas moi qu'elle interroge.

LE CHEVALIER.

Répondras-tu ?

CRISPIN.

Que dirai-je ?

LE CHEVALIER.

Si tu ne parles...

CRISPIN, *à Mme Patin.*

Cette comtesse-là est une folle, et c'est par une espèce de sympathie que mon maître... Que diable, vous me ferez dire quelque sottise, et puis vous vous fâcherez contre moi.

Acte III, scène 4.

Après avoir pris la liste d'Arlequin, Dancourt emprunte ici toute une scène de Molière. Crispin met en variations le thème donné par Sganarelle, thème que Leporello brodera cent ans plus tard, en 1787.

CRISPIN.

Ne quittons pas le Chevalier sans qu'il nous chante son air.

Mme PATIN.

Vous avez fait un air sur ces paroles, monsieur ?

LE CHEVALIER.

Oui, madame, et je vous conjure de l'écouter. Il est tout plein d'une tendresse que mon cœur ne sent que pour vous ; et je jugerais bien par le plaisir que vous aurez à l'entendre, des sentiments où vous êtes à présent pour moi.

LISETTE.

Le double chien va la tromper en musique.

LE CHEVALIER, *après avoir chanté l'air dont il répète ensuite quelques phrases.*

Avez-vous remarqué, madame, l'agrément de ce petit passage ? (*Il chante.*) Sentez-vous bien toute la tendresse qu'il y a dans celui-ci ? (*Il chante.*) Ne m'avouerez-vous pas que celui-là est bien passionné ? (*Il chante encore.*) Vous ne dites rien. Ah ! madame, vous ne m'aimez plus, puisque vous êtes insensible au chromatique dont cet air est tout rempli.

Acte IV, scène 2.

Dancourt ne se bornera point à cet emprunt ; il va nous donner, dans *la Trahison punie*, un second exemplaire de la liste d'Arlequin, ornée de tours plus élégants et modelés sur la cavatine d'Eliante.

DON ANDRÉ.

Don Garcie est frère d'Isabelle,
Et sans l'aimer, tu sais que je suis aimé d'elle.

FABRICE.

Oui, tout l'été dernier je sais que vous faisiez
A peu près comme si tous deux vous vous aimiez.

DON ANDRÉ.

Rien moins ; c'est de ma part amusement, sottise.

FABRICE.

Peut-être de la sienne aussi.

DON ANDRÉ.

Non, elle est prise
Tout de bon. J'en reçois des billets chaque jour,
Dont à d'autres beautés je sais faire ma cour.

FABRICE.

Que vous êtes, monsieur, d'un joli caractère !
Mais quel est le plaisir que vous pouvez vous faire,
De voltiger sans cesse et sans réflexion,
Sans plaisir à coup sûr, si c'est sans passion ;
De poursuivre à la fois la belle et la plus laide,
Qui du plus fort amour serait un sûr remède ;
Ou jeune, ou vieille, ou grande ou petite, ou dondon,
Ou maigre, ou blonde, ou brune, enfin tout vous est bon ;
Les yeux grands, les petits, le long nez, la camuse,
Tout vous plaît.

DON ANDRÉ.

Rien ne plaît, mon enfant, tout amuse.
Tout le cours de la vie est un amusement,
Et rien n'amuse enfin tant que le changement.
Pour se désennuyer d'une stupide belle,
On en trouve une alors laide et spirituelle ;
Qu'une vieille fatigue avec sa gravité,
On prend un jeune objet plein de vivacité ;
Si je suis las de voir une taille géante,
Je rabaisse mon vol et la naine me tente ;
Et lorsqu'on est outré de l'excès d'embonpoint,
Qu'il s'en offre une maigre, on ne la chasse point.
Je n'ai jamais le goût délicat ni malade,
Et la brune me plaît, quand la blonde est trop fade.

Acte I, scène 3.

Don Juan tient-il un autre langage que Joconde, lorsqu'il dit :

Ah! la mia lista!
Doman matino,
D'una dozzina
S'aumenterà?

Si vous ne rencontrez la traduction de ces vers qu'à la fin du couplet suivant, c'est que je veux vous le donner en entier, proposer à nos poètes lyriques un modèle à suivre, et leur prouver, une millième fois, qu'on peut faire des vers même en français.

Va qu'une fête,
Vite s'apprête,
Puisque leur tête
Faiblit déjà.
Si, vers la place,
Fillette passe,
Fais bonne chasse,
Amène-la.
Liberté grande,
Et qu'on demande
La sarabande,
Valse, allemande,
Farandoula.
Endors les mères,
Grise les pères,
Grise les frères,
Remplis les verres
Tant qu'on voudra.
Ou blonde ou brune,
Ce soir plus d'une
Au clair de lune
M'écoutera.
Demain, sans peine,
D'une douzaine,
Ma liste pleine
S'augmentera.

Avec des paroles de la sorte ajustées, des vers cadencés, rhythmés, affranchis, désossés de toute syllabe dure, sifflante, sourde ou mal sonnante, l'ouragan de Mozart peut défiler avec la rapidité de l'éclair, sans que le chanteur ait à redouter le moindre écueil. Lorsque la voix s'élance à fond de train, à toute vitesse, il faut balayer avec soin le chemin, il faut

éloigner les menus obstacles qui pourraient la forcer à dérailler. Les morceaux de chant d'une grande rapidité, ces airs, ces duos, où chaque note enlève une parole, abondent, pullulent dans les opéras bouffons italiens, ils nous ont charmés à toutes les époques. Si nos musiciens n'ont jamais pu les introduire sur nos théâtres, c'est que ces airs, ces duos, ne sauraient marcher, courir, voler, qu'à l'aide précieuse de la mesure et de la cadence du vers; et nos paroliers n'écrivaient qu'en prose. Je les ai mis sur la bonne voie en leur donnant le précepte et l'exemple; plusieurs se règlent aujourd'hui sur mes vers dont tous s'étaient moqués avec l'aplomb de la sottise. On rencontre maintenant de bonnes strophes dans les livrets de M. Sauvage, de M. Scribe même, et M. Paul Foucher a produit, en 1844, *Richard en Palestine*, drame lyrique en trois actes, écrit en vers mesurés, sans mélange de prose rimée.

Catalinon, valet que Tirso de Molina donne à son héros, est une ébauche de l'excellent Sganarelle de Molière. Arlequin s'est emparé des facéties de Catalinon, mais il les a brodées, chargées de lazzi de clown, dont l'effet devait être puissant, merveilleux.

Les Italiens terminaient à peu près leur comédie au moment où la statue entraîne le rebelle don Juan dans l'enfer. L'auteur espagnol ne regardait pas son drame comme fini; ce dénouement ne lui suffisait pas. Après la catastrophe, il ramène tous ses personnages, excepté dona Anna. Isabella, Tisbea, Aminta, que leurs amoureux accompagnent, viennent demander justice au roi; ce prince permet que le coupable soit mis à mort par les victimes de ses perfidies. Le vieux Tenorio sollicite la faveur de périr à la place de son fils, lorsque l'arrivée de Catalinon, annonçant la vengeance céleste, frappe de terreur l'assistance. — Puisque la cause de tant de désastres est morte, dit le roi, chacun fera bien d'épouser sa chacune. » Ce qui n'éprouve pas la moindre opposition. Enchanté que don Juan lui-même ait justifié pleinement Anna, le marquis de la Mota, second amoureux de la belle,

s'empresse d'aller prendre possession de sa fiancée, la seule dont l'honneur soit resté dans un état parfait de conservation. Catalinon veut se faire moine, et le roi commande que le tombeau de Gonzalo de Ulloa soit transféré de Séville à Madrid, dans une autre église de Franciscains, afin que la mémoire de l'illustre revenant soit plus grande : *por memoria mas grande.*

Le souper chez le commandeur a lieu dans l'église des Franciscains. On y sert des ragoûts de scorpions et des plats de vipères, sur une dalle de marbre noir enlevée au tombeau. Ce qui fait dire à Catalinon : — Cette table vient de Guinée, ou bien il n'est personne ici pour la blanchir. »

Gonzalo demande que l'on chante. Un chœur mystérieux fait entendre ces paroles menaçantes : — Que tous ceux qui jugent la justice de Dieu sachent qu'il n'est pas de délai qui n'arrive à son terme, et pas de dette qui ne se paie. Jamais un vivant dans ce monde ne doit dire : *J'ai du temps devant moi*, quand l'échéance est si courte. »

Molière veut aussi que l'on chante à la table où figure le commandeur ; mais c'est à Sganarelle que don Juan demande une chanson, que le valet ne dit point.

Dans l'opéra de Mozart, un orchestre d'instruments à souffle, posté sur le théâtre, fait entendre des morceaux de divers caractères. Tous les airs que les symphonistes de don Juan exécutent pendant son repas, ont été choisis par Mozart dans les opéras en faveur à cette époque (1787), tels que *la Cosa rara, Frà due Litiganti terzo gode, i Pretendenti burlati*, il termine la série par un air des *Nozze di Figaro.* Leporello signale ces morceaux empruntés, à mesure que le petit orchestre les attaque. Lorsque les clarinettes jouent *Non più andrai, farfallone amoroso*, il s'écrie : *Questo lo conosco pur troppo !* Leporello ne le connaît que trop, et pourtant c'est le plus nouveau des airs qui viennent de défiler. Pour l'intelligence de ce propos, il faut savoir que *Non più andrai* avait été sifflé l'année précédente, à la première représentation des *Nozze di Figaro*, donnée à Vienne. Cette expression d'un

souvenir douloureux, ce reproche d'injustice que Mozart voulut adresser au public allemand par la bouche de Leporello, fut regardé comme un trait de malice spirituelle. Tous les airs que la partition de *Don Juan* traîne à sa suite, et que les Viennois préférèrent à ceux de Mozart, ne seraient pas venus jusqu'à nous sans cette remorque satirique d'abord, et précieuse ensuite, puisqu'elle a pu les sauver de l'oubli.

Tirso de Molina et ses imitateurs ont fait chanter un chœur funèbre ou bien une joyeuse chanson dans la scène si fameuse du souper. Molière se borne à faire demander cette chanson par don Juan, et Mozart la supprime, sans qu'il en soit même parlé dans son ouvrage. Il remplace très judicieusement la musique vocale par un concert de hautbois, clarinettes, cors et bassons. Le chant est le langage adopté pour le drame lyrique, tous les personnages y parlent en chantant; il faut donc s'abstenir, surtout dans une scène capitale, de les faire chanter au repos un air, un duo, qu'ils diraient seulement pour chanter. A moins que cet air, ou ce duo, ne soit, comme la romance de *Richard Cœur-de-Lion*, un ressort ingénieux que l'auteur introduit pour amener un bel effet de scène. D'ailleurs le héros de Mozart n'avait-il pas déjà chanté sous la fenêtre d'une camériste, la sérénade ravissante que la mandoline accompagne?

Plusieurs musiciens, voyant que des moyens empruntés à leur art, étaient employés avec bonheur dans certains drames parlés, ont imaginé que les tragédies, où les voix et les instruments figurent, deviendraient sans effort des livrets excellents pour la scène lyrique. Ils se sont mis à l'œuvre imprudemment, et l'expérience leur a prouvé que les effets de chant et de symphonie sur lesquels ils comptaient le plus n'ont produit aucun résultat. Le cor d'*Hernani*, le *De profundis* en plain-chant de *Lucrèce Borgia*, qui frappent de terreur l'assistance lorsqu'ils sonnent sur un théâtre, où l'on n'a jusqu'alors entendu vibrer la moindre note musicale, seront voilés, offusqués, effacés par les ensembles de voix et d'instruments, qui depuis trois heures ont rempli l'oreille, et continuent de

sonner avec la même énergie. Tout est musique dans un opéra ; donc un moyen emprunté maladroitement à la musique restera dans l'obscurité la plus complète. Trésor de clarté dans le fond d'un cachot, la chandelle cesse de briller si vous l'exposez au grand jour. Quelle sensation produira le cor d'*Hernani*, poussant timidement sa note suave et ronde, son délicieux soupir de chouette, lorsque trois trombones, deux paires de cors, deux trompettes, deux cornets, soutenus par les jappements d'un ophicléide, vous auront donné du cuivre, pendant trois heures, par-dessus la tête ? Qu'espérez-vous de ce mortuaire faux-bourdon qui, se croisant, se mêlant avec le chœur bachique exécuté sur le théâtre, n'est deviné, compris qu'au moment où les moines entrent en scène ? Son effet n'est-il pas ruiné de fond en comble ? Le souvenir des représentations de *Lucrèce Borgia*, données sur nos théâtres de comédie, pourra seul vous guider, vous dire le mot de l'énigme ; et si vous comparez les résultats, l'opéra ne sera point l'objet de votre préférence. Bien mieux encore, bien mieux ! la belle scène des *Huguenots*, où les cloches sonnent avec accompagnement de chœur et d'orchestre, cet ensemble harmonieux, colossal et justement applaudi, ne vaut pas, bien s'en faut ! le tocsin de *Charles IX*, tragédie de Chénier. Ce glas lugubre, qui se faisait entendre, même après la chute du rideau, pendant tout le dernier entr'actes, inspirait une terreur constante, nul ne disait un mot dans la salle, on respirait à peine, tant ce tocsin dépouillé de toute espèce de fioritures de violons, de cymbales et de grosse caisse, avait de tristesse poignante et solennelle !

Revenons au *Burlador de Sevilla*.

Don Juan a tiré la barbe de la statue, en l'invitant à souper. Ce geste, injurieux jusqu'à l'outrage, est supprimé par les imitateurs du drame espagnol.

Dans la sérénade que le marquis de la Mota fait donner à sa fiancée Anna, les musiciens chantent :

El que un bien gozar espera,
Quando espera desespera.

En feuilletant *el Burlador de Sevilla*, Molière n'aurait-il pas rencontré la pointe du sonnet d'Oronte?

Belle Philis, on désespère
Alors qu'on espère toujours.

Dans le *Roman de la Rose*, Jean de Meung avait ébauché cette idée, que je pourrais même faire remonter jusqu'à *l'Énéide*.

Amours si est paix haineuse,
Amours est haine amoureuse :
C'est loyaulté la desloyalle,
C'est la desloyaulté loyalle ;
C'est la paour toute asseurée,
Espérance désespérée.

Avant d'aller plus loin, il faut que je revienne sur mes pas, afin de remonter à la source de tous les *Don Juan*. Il faut que mon arbre généalogique soit complet; on ne sera pas surpris de voir la fable servir de prélude à l'histoire.

Don Juan, voluptueux sans amour, brave sans générosité, ne pouvait appartenir aux temps de loyauté chevaleresque, temps qui prirent le Cid pour symbole ; il est né beaucoup plus tard, pense M. de Puibusque (1) ; une légende populaire nous a conservé le souvenir de son origine.

— Il advint un jour, disent les *Chroniques de l'Andalousie*, qu'un jeune écervelé, don Juan Tenorio, rejeton d'un des vingt-quatre de Séville, tua d'un coup d'épée le vénérable commandeur Ulloa, dont il avait enlevé la fille. On ensevelit cet illustre guerrier dans le couvent de Saint-François, où sa famille avait une chapelle ; une statue lui fut érigée. Les frères Franciscains, voyant que le meurtrier trouvait dans les priviléges de sa naissance une protection assurée contre la justice, résolurent de suppléer à l'impuissance des lois, l'attirèrent la nuit dans leur couvent, et le mirent à mort,

(1) *Histoire comparée des littératures espagnole et française*. 2 vol. in-8, Paris, 1843.

puis ils répandirent le bruit que don Juan avait osé braver, insulter le commandeur jusque sur sa tombe, et que la statue s'animant tout à coup, avait précipité l'impie dans les flammes de l'enfer. »

Un auteur inconnu versifia ce conte populaire, que l'on joua de tradition dans les couvents sous le titre de *el Ateista fulminado,* l'Athée foudroyé. Gabriel Tellez, père de la Merci, docteur, maître en théologie, prédicateur de la Nouvelle-Castille, et, plus tard, commandeur du couvent de Soria, Gabriel Tellez, que tant de charges ecclésiastiques engagèrent à se servir du pseudonyme *Tirso de Molina,* fit le premier une comédie régulière sur ce sujet, et l'intitula *le Moqueur de Séville et le Convié de pierre.*

Si don Juan Tenorio, le héros de Tirso, de Giliberti, de Molière, de Mozart n'appartient qu'aux derniers temps du moyen âge, ainsi que le pense M. de Puibusque, la statue du commandeur Ulloa, *l'uom di sasso,* l'homme de jaspe, de pierre, qui marche, se promène, parle, agit, menace, accomplit les vengeances divines, en se laissant tomber sur les coupables, qu'il écrase de son poids; ou bien en leur brisant la main dans l'étau de son gantelet, pour les entraîner ensuite dans l'abîme infernal; ce marbre, ce bronze animé

Pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois,

avait quitté son piédestal depuis quelques milliers d'années, lorsque les Franciscains de Séville imaginèrent d'emprunter aux Romains, aux Grecs, aux Égyptiens mêmes, cet être ou ce moyen fantastique, d'un effet alors incisif et certain. Quelques faits historiques, puisés aux meilleures sources, m'aideront à prouver, sinon les actions de la statue déambulante et vengeresse, du moins la croyance que les peuples et même les sages de l'antiquité la plus reculée, professaient à l'égard de ce prodige.

Les habitants de Sinope, ville du royaume de Pont, s'opposaient vivement à l'émigration de la statue du dieu Sérapis, qu'un Ptolémée voulait faire transporter en Égypte.

La statue, s'animant tout à coup aux yeux de la foule assemblée pour l'arrêter, descendit gravement de son piédestal, marcha jusqu'au port, et d'elle-même, alla se placer dans le navire des Égyptiens.

Benjamin de Tudèle, espèce de Juif errant, qui parcourait le monde en 1173, affirme qu'il a vu près du lac Asphaltite la statue de sel en laquelle fut changée la femme de Loth.— A la vérité, dit-il, elle diminue à force d'être léchée par les animaux; mais elle reprend aussitôt sa première grosseur. »

A la pompe funèbre de Ptolémée Soter, il y avait une figure de douze pieds de hauteur, représentant la nourrice de Bacchus Cette statue, montrée assise, se levait de son siége, sans que personne y touchât, versait du lait contenu dans un vase d'or, et se rasséyait à sa place. Rollin, *Histoire ancienne, édition de* 1743, *tome VII, page* 340.

Le squelette qui se meut de lui-même, selon Pétrone, *Festin de Trimalcion*, prouve que les Romains construisaient de ces mécaniques ingénieuses, ainsi que les Égyptiens et les Grecs.

Le poète Claudien parle d'une statue de Mars, entièrement de fer, et d'une Vénus aimantée, construites de manière, que lorsqu'on voulait les mettre en action, elles venaient aussitôt s'embrasser.

— Si je n'ai pas le talent de vous persuader, j'espère que vous serez plus sensible aux instances de ma femme Apéga, » disait Nabis, tyran de Lacédémone, à ceux qui lui refusaient de l'argent. Il entraînait, l'un après l'autre, ces infortunés dans l'appartement de sa prétendue femme, qu'il prenait aussitôt par la main, la levait de sa chaise, pour la conduire à sa victime. Couverte d'habits magnifiques, cette image d'Apéga, très ressemblante, et que des ressorts cachés faisaient agir, avait les mains, les bras, la poitrine hérissés de pointes acérées, imperceptibles, qu'elle enfonçait dans le corps du malheureux en l'embrassant. Il ne résistait point à de semblables étreintes, et la douleur le forçait bientôt d'abandonner une partie de sa fortune au tyran.

Le peintre célèbre Léonard de Vinci, mécanicien du plus grand talent, fut chargé d'inventer quelques machines extraordinaires pour l'entrée de Louis XII à Milan : tels étaient alors le goût et la magnificence des fêtes les plus brillantes. Parmi les choses ingénieuses que produisit cet artiste, on remarqua surtout la figure d'un lion, remplie de ressorts d'un travail étonnant. Cette figure isolée marcha quelque temps devant le roi, lorsqu'il entra dans la salle du palais; s'arrêtant tout à coup, et se tournant du coté du prince, elle ouvrit son poitrail, dans lequel étaient peintes les armes de France.

Théagène, fameux athlète, avait été couronné quatorze cents fois aux jeux olympiques. Un homme de cette force ne manqua pas d'avoir des envieux. Après sa mort, un de ses rivaux malheureux insulta sa statue, en lui tirant la barbe, en la frappant de plusieurs coups. Sensible à cet outrage, la statue tomba sur le coupable et l'écrasa. Les fils de l'homme défunt la poursuivirent juridiquement, et les Thassiens, d'après la loi de Dracon sur l'homicide, ordonnèrent que la statue serait jetée à la mer. Pausanias raconte ensuite comme quoi les Thassiens furent affligés d'une cruelle famine, qui les punit de leur bizarre exécution. L'oracle de Delphes consulté, dit qu'Apollon réclamait son Théagène, si brutalement noyé. Heureusement pour le peuple de Thasse, des pêcheurs ramenèrent la statue en retirant leurs filets de la mer. Le Théagène de marbre fut aussitôt remis sur un nouveau piédestal en grande pompe; et la famine cessa pour toujours. Le bruit de tant de merveilles ne tarda point à se répandre, et plusieurs villes de la Grèce rendirent des honneurs divins à l'athlète si bien protégé par Apollon.

La statue de Mythis, lâchement assassiné, tomba sur son meurtrier et l'écrasa.

— Dans un couvent de l'île de Scyros, on garde avec beaucoup de respect une plaque d'argent sur laquelle on a grossièrement incisé saint Georges à cheval. Les habitants de Scyros attribuent à cette image des choses surprenantes.

Quand tout le monde est en prières dans l'église qui la possède, on voit, disent-ils, l'image se remuer d'elle-même, et toute pesante qu'elle est, voler en l'air jusqu'au milieu de l'assemblée; s'il s'y trouve quelqu'un qui ait fait un vœu à l'église et qui tarde trop à l'accomplir, elle va le démêler dans la foule, se place sur ses épaules, s'y attache opiniâtrément, et lui donne de furieux coups sur le dos et sur la tête, jusqu'à ce qu'il ait payé ce qu'il a promis. Ce qu'il y a de plus étonnant, continuent les crédules apologistes, c'est que l'image n'a pas seulement cette vertu dans l'enceinte de l'église; elle s'étend également dans tout le territoire de Scyros, où elle va déterrer un homme parjure à ses engagements, jusque dans les lieux les plus cachés.

» Voici la manière dont elle fait sa ronde : un moine aveugle la porte sur ses épaules, sans savoir où il va ; l'image le conduit, par une secrète impression, dans tous les endroits qu'elle veut visiter, et ce porteur ne fait jamais un faux pas. Le débiteur qui l'aperçoit venir de loin, a beau tâcher de se dérober à ses poursuites, en se cachant dans les réduits les plus obscurs et les plus ignorés de la maison, le moine aveugle va le trouver d'un pas ferme et sûr, monte, descend, entre partout; aussitôt qu'il a joint son homme, l'image lui saute sur le cou, le bat, et s'appesantit sur lui tellement, qu'il est près d'en être accablé : son supplice dure jusqu'à ce qu'il ait satisfait ses créanciers. TOURNEFORT, *Voyages*, tome 1er, page 149.

En son dialogue de *l'Incrédule*, Lucien rapporte que la statue d'un général corinthien descendait toutes les nuits de son piédestal, et courait les rues sans faire de mal à personne, pourvu que l'on ne s'opposât point à son passage : dans ses promenades nocturnes, elle chantait même quelquefois.

La statue d'airain du neveu de Dédale courait aussi toute l'île de Crète.

Celle d'Hippocrate, qui n'avait qu'un pouce et demi de hauteur, parcourait de même, pendant la nuit, toute la maison

d'un médecin, dès qu'on avait éteint les lumières, renversait les boîtes, et brouillait les drogues du pauvre docteur.

Les Épidauriens soutenaient que deux statues placées au milieu de leur ville se mirent à genoux, afin de résister aux Athéniens envoyés pour les enlever, et qu'elles restèrent toujours dans cette posture.

Un écrivain du XIII[e] siècle dit qu'à Rome, dans le Capitole, on voyait autant de statues qu'il y avait de provinces ou de royaumes soumis aux Romains, et chacune avait une sonnette pendue au cou, tellement disposée par magie, qu'aussitôt qu'une nation voulait secouer le joug, la statue de la province voisine, exposée aux premières incursions, agitait vivement sa clochette, en se tournant du coté de son ennemie, comme pour lui faire face.

A la prise de Véies, Furius Camillus supplia la statue de Junon, de vouloir bien venir, douce et propice, habiter à Rome avec les autres dieux du Capitole. A cette humble requête, la *gentilissima statua* répondit favorablement, par un signe de tête et par un *oui* très bien articulé. PLUTARQUE, *Vie de Furius Camillus.*

Voici quelque chose de plus étonnant : — Dans les vives inquiétudes que les menaces de Coriolan firent éprouver à la capitale du monde, la statue de la Fortune, érigée par les dames romaines, prononça deux fois de suite ces paroles : — Femmes, vous m'avez consacrée par une dévotion agréable aux dieux. » PLUTARQUE, *Vie de Coriolan.*

DU BOURGEOIS QUI AIMA UNE DAME.

— Certaine dame, épouse d'un chevalier puissant, devint veuve. Quoi qu'on en dise, ce chagrin est de tous ceux qu'une femme peut éprouver celui qu'elle oublie le plus volontiers. Pour un homme qu'elle perd, elle en retrouve vingt qui la consolent, qui l'appellent leur dame, leur amie, et s'empressent d'essuyer ses larmes. Celle-ci néanmoins se comporta bien différemment. Jeune et très aimable, beaucoup de galants vinrent la solliciter en vain; renonçant au ma-

riage, elle vécut dans la retraite, uniquement occupée de celui qu'elle avait perdu.

» Parmi les soupirants était un gentilhomme de ses voisins, riche, plein de courage et d'une belle figure. Il vint chez elle et se présenta même en qualité d'épouseur : mais il fut contraint de se retirer, la dame lui déclara qu'elle voulait rester veuve. Après un aveu qui lui laissait aussi peu d'espoir, au lieu de renoncer à l'objet de son amour il n'en fut que plus épris : on eût dit que les obstacles animaient son ardeur. Bientôt il ne lui resta que le plaisir de voir sa mie quand elle allait à l'église, ou celui de penser à elle quand il ne la voyait point. Insensiblement il perdit l'appétit et le sommeil, devint triste et farouche, et prit la vie en aversion.

» Dans cet état il entendit parler d'un juif, renommé pour sa science occulte, grand astrologue et nécromancien. Beaucoup de gens se louaient d'être allés consulter cet habile homme; notre amoureux y voulut aller aussi. Un malade ne croit-il pas que tous les remèdes dont il entend parler doivent le guérir? Il chercha d'abord à se concilier le magicien par un présent, lui conta l'histoire de ses malheureuses amours, et finit en le priant de lui procurer la jouissance de la belle veuve; promettant une somme considérable s'il obtenait ce bonheur tant desiré. Le juif en donna sa parole; mais, avant tout, une condition préliminaire, dure, il est vrai, néanmoins indispensable fut exigée : c'était de renoncer à Dieu, à la Vierge, à tous les saints du paradis. — Alors, » dit le circoncis, j'emploierai pour séduire votre maitresse » un charme sûr; je la rendrai plus ardente que la braise, » et je veux qu'elle-même accoure se jeter dans vos bras. »

» A cette proposition, le gentilhomme hésita quelque temps. D'un coté, damner son ame... Mais de l'autre aussi, coucher avec celle qu'il aimait tant!... Prenant enfin son parti, le galant offrit de renier tous les saints et Dieu lui-même, sans vouloir renoncer en aucune manière à Notre-Dame. En vain le sorcier lui représenta que dans un marché

d'une telle importance, une vierge de plus ou de moins ne devait point l'arrêter; le bon gentilhomme continua de résister, parce qu'il savait bien que s'il se conservait la Vierge pour amie, il obtiendrait un jour par elle son pardon. Au moyen de ce subterfuge, il espérait attraper le diable, en se réservant une porte de salut; mais sa ruse fut devinée, il sortit sans rien obtenir.

» Avant de rentrer en son logis, il entra dans une église pour se plaindre à celle dont l'amitié venait de lui faire manquer sa maitresse, et pour la supplier de réparer au moins le malheur qu'elle avait causé. Il s'approcha donc d'une image de Notre-Dame, et lui dit tout haut : — Douce mère » de Dieu, donnez-moi celle que j'aime, ou faites que je ne » l'aime plus. » Sa prière fut exaucée, et l'image inclina même la tête, en signe d'approbation. Néanmoins il ne vit pas ce signe, tant il était préoccupé de son amour, et continua toujours ses génuflexions et ses révérences. Mais la veuve était aussi dans l'église, quoiqu'il ne l'eût point aperçue. Celle-ci remarqua très bien l'action de la Vierge : elle vit qu'à chaque génuflexion du gentilhomme, la statue faisait une nouvelle inclination de tête. Alors elle comprit que ce chrétien était aimé de sainte Marie, et qu'elle avait eu tort de ne pas l'aimer elle-même.

» Elle le suivit donc au sortir de l'église, et lui demanda pourquoi son visage était si changé, dans quels lieux il était allé depuis qu'ils ne s'étaient vus. Pour toute explication, il raconta naïvement l'histoire entière de ses amours, depuis le premier refus qu'il avait éprouvé jusqu'à sa prière à la Vierge. — Marie vous a récompensé de son attachement pour » elle, reprit la dame; je serai votre épouse quand il vous » plaira. »

» Ils se marièrent quelques jours après, et servirent tous deux Notre-Dame, tant qu'ils vécurent. »

LEGRAND D'AUSSY, *Contes dévots* tirés et traduits des manuscrits du XIIe siècle.

L'Ateista fulminado, *auto sacramental*, mystère, drame,

tragi-comédie ou ce qui vous plaira, représenté dans les couvents d'Espagne, dans le moyen âge, *autore incerto, ignoto.*

El Burlador de Sevilla y combidado de piedra, **comedia famosa del maestro** Tirso de Molina (Gabriel Tellez); 1620 ou 1621.

Il Convitato di pietra, imitation de la comédie espagnole de Tirso de Molina, représentée à Paris, au théâtre du Petit-Bourbon, par les comédiens italiens, en 1657. Cette pièce était calquée sur la comédie en prose d'Onofrio Giliberti, de Solofra, mise en scène à Naples, en 1652.

Le Festin de Pierre, ou le fils criminel, tragi-comédie en cinq actes, en vers, de Dorimon, représentée à Lyon en 1658; à Paris, sur le théâtre de la rue des Quatre-Vents, par la troupe de Mademoiselle, en mars 1661.

Marotte Auzillon, femme de Dorimon, faisait des vers; et, par allusion à ce fils criminel, adressa les rimes suivantes à son mari :

Encore que je sois ta femme,
Et que tu me doives ta foi,
Je ne te donne point de blâme
D'avoir fait cet enfant sans moi;
Cependant ne me crois pas buse.
Je connais le sacré vallon,
Et si tu vas trop voir ta muse,
J'irai caresser Apollon.

Dorimon avait représenté son *Festin de Pierre* devant une partie de la cour de Louis XIV, à Lyon, lorsque ce roi vint en cette ville, en novembre 1658, pour y rencontrer la princesse Marguerite de Savoie.

— J'oubliais de dire qu'il y avait à Lyon deux troupes de comédiens, dont l'une était très bonne. Ils affichèrent *les Comédiens de Mademoiselle*, et avec raison. Ils avaient joué trois hivers de suite à Saint-Fargeau (1). Monsieur y alla

(1) Jolie petite ville du département de l'Yonne, où M[lle] de Montpensier possédait le chateau bati par Jacques Cœur, et qu'elle habita pendant son exil, après les guerres de la Fronde.

aussitôt qu'il fut arrivé ; pour moi, j'attendis au lendemain. »
Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1658.

Le Festin de Pierre, ou le fils criminel, tragi-comédie en cinq actes, en vers, traduite de l'italien, par de Villiers, représentée à Paris, sur le théâtre de l'Hotel de Bourgogne, en 1659.

Don Juan, ou le Festin de Pierre, comédie en cinq actes, en prose, de Molière, représentée sur le théâtre du Palais-Royal, le 15 février 1666.

— Molière vit et vivra jusqu'à la fin des siècles dans ses ouvrages. On croit tous les jours n'avoir pas perdu le fameux Poisson, quand on voit son fils. Mlle Desmares rappelle toutes les idées de Mlle Champmeslé, son illustre tante, quand elle joue dans la tragédie, et de Mlle Beauval quand elle a des rôles comiques. Mais le charmant, le gracieux, l'inestimable Raisin; mais Brécourt, La Grange, de Villiers, si bon dans les rôles de Gascon, d'ivrogne, de marquis ridicule; et Rosimond, l'idole de la rue aux Fers et lieux adjacents; d'Auvilliers, à qui sa voix séduisante dans la déclamation avait fait tant de partisans. Qui fera connaître tous ces acteurs, je ne dis pas seulement à nos neveux, mais même à la jeunesse de nos jours ? Qui leur rappellera les merveilles de l'inimitable Arlequin Dominique, les charmes de la nature jouant elle-même à visage découvert sous les traits de Scaramouche (Tiberio Fiurelli) ? Il n'est point jusqu'à Gherardi, à Mezzetin (Angelo Costantini), qui, en comparaison de ces grands comédiens, n'ont été que fort médiocres, dont on ne voulût connaître les jeux, et ce que les Italiens appellent *lazzi;* ainsi que plusieurs autres Italiens et Français, qui ont eu de très bonnes parties pour leur métier. Tout cela commence de n'être plus connu des personnes de vingt ans ; jugez de ce qu'ils seront à la cour de monseigneur le duc de Bretagne(1)!..

(1) Arrière-petit-fils de Louis XIV. Ce duc de Bretagne était alors agé de quelques mois.

» Je crois qu'on aurait moins de peine à être éclairci de ce qu'était la comédie sous l'empire de Jules César, que de ce qu'elle a été sous le règne de Henri IV, et cependant j'ai trente expériences pour me prouver qu'on écouterait avec plus d'attention une personne qui en raconterait les circonstances du temps de ce grand et de ce bon roi, qu'on ne lirait un historien faisant un détail bien circonstancié de toutes les actions les plus particulières de la bataille de Coutras.

» La peinture des divertissements des temps passés a une grâce de nouveauté pour ceux qui ne les ont pas vus, et ne manque jamais de réveiller une agréable réminiscence de ceux qui en ont été les témoins...

» Roscius est plus connu de moi quand je lis son portrait dans Cicéron, que ne le sont de cette jeune moitié de Paris qui entre dans le monde, Floridor, Montfleury, La Thorillière, La Fleur, La Thuillerie, Champmeslé, etc., encore passe pour ceux-là : quelque mérite qu'ils aient eu, ceux qui sont morts sont morts, comme on dit vulgairement. Mais combien y a-t-il de gens qui ne connaissent pas même M. Rosélis, tout plein de vie qu'il est, aussi bien que cet unique et incomparable acteur (1), qui, comme lui, n'étant mort que pour le public, semble tous les jours redoubler aux yeux d'un petit nombre de personnes augustes et délicates les prodiges de ses talents, pour faire mieux sentir à ce public la perte qu'il fit le jour de sa retraite? » PALAPRAT, *Préface de ses OEuvres*, Paris, Briasson, 1693, deux volumes in-12.

Après un tel prélude, une semblable déploration, on attend que Palaprat s'empresse de réparer la faute de ses devanciers, en nous donnant les détails les plus complets

---

(1) Baron (Michel Boyron, *dit*), père d'Étienne qui mourut étant encore au théâtre en 1711. Michel, né à Paris en 1653, paraît en février 1666, dans la troupe des petits comédiens de Mgr le Dauphin et débute à celle du Palais-Royal en 1670, passe à l'Hotel de Bourgogne en 1673, revient à l'Hotel Guénégaud en 1680, se retire en 1691, rentre en 1720, meurt étant encore au théâtre, le 22 décembre 1729.

sur les bons acteurs de son temps ; point du tout ; à peine s'il en fait mention en accompagnant leurs noms d'une ou deux phrases : *li counseyaire sount pas li pagaire;* les conseilleurs ne sont pas les payeurs.

De Villiers, gentilhomme, finit sa carrière dans une terre qu'il avait acquise près de Paris. C'était un petit homme, ayant la voix claire et légère, il mettait beaucoup d'esprit et de finesse dans son jeu.

Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée foudroyé, tragi-comédie en cinq actes, en vers, de Rosimond, représentée sur le théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple, avec danses, machines et décorations, en novembre 1669.

Le quartier du Marais est le berceau des pièces à grand spectacle, à machines ; depuis 1640 jusqu'à ce jour, on a vu le mélodrame établir ses pompes dans les entours du boulevart du Temple. Avant l'établissement de l'Opéra, c'était là que la mise en scène se montrait avec tous ses prestiges les plus surprenants. Les premiers drames lyriques représentés à Paris en 1645 et 1647, par les Italiens que le cardinal Mazarin avait appelés en France, augmentèrent chez nous le goût des pièces à machines et décors ; on les offrit d'abord au public sans acteurs chantants, par la raison que nous n'en avions point encore ; mais on y mêlait de la symphonie, et parfois quelques airs chantés par des virtuoses placés dans des loges treillissées. *La Festa teatrale della finta Pazza, le Nozze di Teti e di Peleo*, donnèrent l'idée de l'*Andromède*, de Pierre Corneille, mélodrame à grand spectacle, mis en scène avec pompe sur le théâtre du Petit-Bourbon, en 1650. *Rosaura, imperatrice di Costantinopoli*, représentée par les Italiens, sur le même théâtre, le 20 mars 1658, avec plus de luxe et de variété dans ses tableaux (1), fit éclore *la Toison*

---

(1) Avec des plus agréables et magnifiques vers, musique, décorations, changements de théâtre et machines : entremêlée, entre chaque acte, de ballets d'admirable invention. (Extrait du programme distribué dans la salle. La rédaction de ce programme curieux était de Trivelin.)

d'Or, de Pierre Corneille, que le marquis de Sourdéac produisit, en 1660, à ses frais, en son chateau du Neubourg, en Normandie, près de Bernay.

Après ces premières et brillantes épreuves, le mélodrame alla s'établir au théâtre de la rue Vieille-du-Temple. Tandis que les acteurs de l'Hotel de Bourgogne se contentaient de quinze sous pour montrer les chefs-d'œuvre de Rotrou, de Corneille, au public parisien, les comédiens du Marais faisaient payer très souvent un louis d'or, 11 fr. 50 c., le droit d'assister à leur spectacle, aux balcons, et 3 livres, sans siège, debout au parterre. Quand l'Opéra français fut établi par Perrin et Cambert, en 1671, les prix de ce spectacle somptueux n'excédèrent pas ceux du théâtre du Marais, dans ses jours extraordinaires.

Ne vous a-t-elle pas charmés,
Notre *Amarillis* adorable?
N'est-il pas vrai que vous l'aimez
Au moins autant qu'elle est aimable...
Venez donc tous les curieux,
Venez apporter votre trogne,
Dedans notre Hotel de Bourgogne,
Venez en foule, apportez-nous
Dans le parterre quinze sols,
Cent dix sols dans les galeries.

De Villiers, annonçant au public la deuxieme représentation d'*Amarillis*, pastorale en cinq actes, en vers, de Rotrou, que Tristan l'Hermite avait retouchée.

— Je ne saurais regretter les quatre louis (46 fr.) que je donne pour une loge à l'Opéra; et je ne regarde pas autrement l'argent que je mets sur une carte. Je le crois perdu quand je l'expose, et l'espoir de le retirer avec quelque profit, ne produit en moi qu'une curiosité, qui me sert d'amusement agréable. » *Entretiens galants*, LE JEU, tome II, page 158. Paris, Jean Ribou, 1681.

Autrefois, en arrivant aux bureaux de distribution des

théâtres, on recevait pour son argent une *marque*, morceau de carton imprimé qui désignait, *marquait* la place que vous aviez choisie et payée. Si, pendant la durée du spectacle, il vous plaisait de sortir, vous receviez au contrôle un autre morceau de carton, passe-port nécessaire pour votre rentrée, nommé *contre-marque*, attendu qu'il vous avait été donné pour remplacer la *marque* déjà déposée. Maintenant la *marque* a pris le nom de *billet*, et l'on dit toujours *contre-marque*, au lieu de *contre-billet*. Lorsqu'un mot est changé complétement ou corrompu, ses dérivés font retrouver facilement son origine. Les *coupes* ont disparu de nos tables, mais il nous reste les *soucoupes*.

Le mot de *marque* était encore en usage au commencement du dix-huitième siècle, témoin ce passage de *Gil Blas de Santillane*, livre VII, chapitre 8. — Sitôt que j'arrivai à la porte de la comédie, et que je me dis frère d'Estelle, tout me fut ouvert. Vous eussiez vu les gardes s'empresser à me faire un passage, comme si j'eusse été un des plus considérables de Grenade. Tous les gagistes, receveurs de marques et de contre-marques que je rencontrai sur mon chemin, me firent de profondes révérences. »

Le divertissement dramatique n'était point alors à prix fixe comme il l'est aujourd'hui ; on payait double aux premières représentations. De là vient cette locution : *pièce donnée au double* pendant trois, cinq, trente représentations. Pour la deuxième et les suivantes, il fallait obtenir l'autorisation du lieutenant civil du Châtelet. *L'Inconnu*, comédie héroïque de Thomas Corneille et de Visé (1675), eut une longue série de représentations, dont vingt-huit consécutives *furent au double*. *Circé*, de Thomas Corneille, produisit d'immenses recettes pendant un plus grand nombre de représentations au double. Ces deux pièces étaient des mélodrames à grand spectacle, avec jeu de machines. *Le Mercure galant*, comédie en cinq actes, de Boursault, privée de tous ces brillants accessoires, dont la Comédie-Française avait cru devoir s'emparer afin de conserver l'affection du public ; *le Mercure galant*, exécuté bourgeoise-

ment dans un salon, fut au double pendant plus de huitante représentations consécutives, en 1683, lors de sa nouveauté.

Les comédiens du Marais augmentaient leurs prix suivant la marchandise qu'ils offraient au public, et certes, le mérite littéraire n'était considéré pour rien dans cette augmentation. Molière écrivait son admirable *Don Juan*, que l'on acceptait avec indifférence, en 1665. Quatre ans après, Rosimond fabriquait à coups de serpe *le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée foudroyé*, pour le théâtre du Marais, s'y produisait avec tous les agréments du décor, des costumes, des machines, et la foule courait applaudir l'informe tragi-comédie de Rosimond, équipée à la mode, et parée d'une infinité d'ornements séducteurs. Le *Don Juan* de Rosimond était pourtant le sixième que l'on offrait aux Parisiens, coup sur coup, depuis quatorze ans; mais nulle entreprise dramatique ne s'était encore avisée de donner à ce drame fantastique le luxe de mise en scène qu'il réclamait.

Le brave Rosimond se rend pleine justi e dans sa préface, la plus humble que je connaisse, et digne d'un père de l'Église qu'il était.

— Lecteur, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on t'a présenté ce sujet. Les comédiens italiens l'ont apporté en France, et il a fait tant de bruit chez eux, que toutes les troupes en ont voulu régaler le public. M. de Villiers l'a traité pour l'Hotel de Bourgogne, et M. de Molière l'a fait voir depuis peu avec des beautés toutes particulières. Après une touche si considérable, tu t'étonneras que je me sois exposé à y mettre la main, mais apprends que je me connais trop pour m'être flatté d'en faire quelque chose d'excellent, et que la troupe, dont j'ai l'honneur d'être, étant la seule qui ne l'a point représenté à Paris, j'ai cru qu'y joignant ces *superbes ornements* de théâtre qu'on voit *d'ordinaire* chez nous, elle pourrait profiter du bonheur qu'un sujet si fameux a toujours eu. Tu t'étonneras des fautes qui sont en cet ouvrage; mais excuse une première pièce, et sache qu'il est impossible de mettre celle-ci dans les règles...

» Fais-moi la grâce, cependant, de ne pas confondre ce *Festin de Pierre* avec un que tu as pu voir sous le nom de M. Dorimon; nos deux noms ont assez de rapport pour t'empêcher de lire celui-ci, croyant que c'est le même; et quoique le sien soit infiniment meilleur, ne me refuse pas un quart d'heure de ton temps. Adieu. »

Dorimon et de Villiers n'avaient point osé peindre au naturel un athée; leur don Juan ne se mettait pas en prise à cet égard, et Molière fut obligé de supprimer des traits un peu trop acérés. Rosimond devait nécessairement justifier son titre. Afin d'y parvenir sans danger, il ne produisit en scène que des personnages païens. Des païens en Espagne en 1500! des païens avec la cape et l'épée, en mantille et en basquine! Don Juan put alors professer hautement l'athéisme, sans le moindre scandale; mais aussi, convenons-en, sans le moindre effet. A force d'avoir des dieux, les païens n'en avaient pas du tout. Il faut nécessairement qu'un athée soit placé parmi des chrétiens, que lui-même il ait été baptisé, pour que son reniement de la Divinité puisse inspirer de l'horreur. Les Grecs et les Romains se souciaient bien peu que l'on fût athée ou croyant; plusieurs de leurs sages tenaient école publique de matérialisme.

Le paganisme que Rosimond prête à ses personnages était d'une facile exécution. Au moyen d'une *x*, *Dieu* devenait *dieux*, et don Juan, ses compagnons pouvaient alors braver la censure, la hart et même le bucher. N'avons-nous pas vu l'adroit Arlequin invoquer Jupiter dans son apologue du petit cochon?

LÉONOR.

L'ingrat me promettait qu'il serait mon époux.

CARRILLE.

Mon maître épouserait, je crois, toute la terre.

LÉONOR.

Mais quoi, ne craint-il pas les éclats du tonnerre;
Et qu'il ne soit puni de son manque de foi?

CARRILLE.

Vous le connaissez mal, il n'a ni foi ni loi,

Madame, et n'admet point de dieux que son caprice,
Et sans cesse du ciel il brave la justice.,.

LÉONOR.

Après ta lâcheté, le ciel ni son courroux
Ne t'intimident point ?

DON JUAN.

Il songe bien à nous.

LÉONOR.

Va, suis l'emportement de ton ame infidèle,
Les dieux embrasseront cette juste querelle,
Et...

DON JUAN.

Ne les réglez point suivant votre intérêt,
Laissez-les, s'il en est, agir comme il leur plaît.

— *Cortese lettore, si protesta l'autore, che servendosi delle voci* fato, fortuna, cielo, deità, *e simili, non intende siano prese in senso di verità, ma solo come mere espressioni poetiche; stante che egli vive sottoposto al retto giudizio della cattolica chiesa. Vivi felice.*

Cet avertissement est mis en tête du **Convitato di pietra**, *opera regia ed esemplare*, édition de Trévise, sans date. De semblables protestations précédaient autrefois toutes les pièces de théâtre italiennes dans lesquelles figuraient les mots de *destin, fortune, divinité, ciel* et d'autres semblables. L'auteur, vrai chrétien, catholique zélé, prenait ses précautions afin que ces expressions poétiques ne fussent point prises dans leur sens littéral, ce qui les aurait fait suspecter de paganisme.

Rosimond a soin de donner le nom de *Pierre* au commandeur de Ulloa, dont l'épitaphe, gravée sur son tombeau, commence par ces lignes :

Don Pierre, par la main d'un traître,
Dans Séville a reçu la mort.

La statue d'un trépassé que l'on nomme *Pierre* vient s'asseoir à la table de don Juan ; Pierre y doit souper, c'est donc le festin de Pierre. Rosimond justifie en quelque sorte le titre de sa pièce, et corrige la faute excusable de ses devanciers.

Claude La Rose, sieur de Rosimond, auteur de sept pièces de théâtre, comédien tenant les premiers rôles d'une manière

très remarquable, puisqu'il fut jugé digne de succéder à Molière, au théâtre du Palais-Royal, en 1673; Rosimond avait publié, chez Guillaume Desprez, et sous le nom de *J.-B. du Mesnil*, un volume in-4 portant ce titre : *Vies des Saints pour tous les jours de l'année*, 1680. Ce livre très bien fait, revêtu de l'approbation des autorités ecclésiastiques, avait eu beaucoup de succès. Le comédien, père de l'Église pseudonyme, n'en fut pas moins enterré sans prêtres ni luminaire, sans aucune prière. On refusa les honneurs de la sépulture chrétienne à l'auteur d'une légende estimée autant qu'elle était édifiante.

Le nom de *Tirso de Molina* (1) cachait un religieux de la Merci, commandeur du couvent de Soria, s'exerçant à composer des drames très profanes. Le nom de *J.-B. du Mesnil* abritait le comédien publiant les *Vies des Saints*. Rapprochement singulier! et pourtant l'un et l'autre étaient forcés de recourir à ce déguisement littéraire.

DON JUAN.

Mange.

CARRILLE.

Je ne saurais, j'ai perdu l'appétit.

DON JUAN.

Bois donc.

CARRILLE.

Ah ! mon gosier, seigneur, est trop petit.

DON JUAN.

Chante.

CARRILLE.

Vous moquez-vous? Hélas! ma chanterelle
Est prête à se casser.

DON JUAN.

Danse.

CARRILLE.

Point de nouvelle,
Nous allons trop danser le branle de la mort.

---

(1) Tirso de Molina, petite ville de la Castille nouvelle. C'est la seule explication de ce pseudonyme à laquelle on doive s'arrêter ; plusieurs ont voulu le traduire par *Thyrse du Moulin* et même par *Thyrse de Laine*. Voyez le *Journal des Débats* du 4 juin 1849.

La *chanterelle* est celle des cordes du violon, et des instruments semblables, dont le son est le plus aigu.

Comme les motifs du chant des instruments sont placés le plus souvent dans les hautes régions de leur diapason, et que, par cette raison, le solo de violon, de viole ou de violoncelle s'exécute en majeure partie sur la corde la plus aiguë, cette corde a reçu le nom de *chanterelle*, corde destinée au chant, tandis que les autres semblent être réservées plus particulièrement à l'accompagnement.

La plaisanterie de Carrille est de très bon goût, lorsqu'il compare sa voix à la chanterelle d'un violon prête à se casser. Elle prouve que le mot *chanterelle* était en usage depuis longtemps en 1669, puisque Rosimond l'employait dans une pièce de théâtre. Cet auteur se serait gardé soigneusement de hasarder une facétie que tout le monde n'aurait pas comprise à l'instant.

Croira-t-on que le plus grand nombre de nos journalistes se mêlant d'écrire sur la musique ne comprennent pas aujourd'hui ce que le populaire parisien comprenait à merveille en 1669? Le feuilleton *musical!* d'une immense feuille quotidienne livrait naguère à ses lecteurs cette phrase phénoménale : — Qu'est-ce que jouer du violon? C'est promener une chanterelle sur un boyau. » L'auteur anonyme de cet article croyait naïvement que l'on avait réuni les crins de l'archet pour former ce qu'on nomme une *chanterelle*. On ne saurait expliquer autrement sa phrase énigmatique, amphigourique. Si c'est le boyau que nous appelons *chanterelle*, il faut bien que nous transportions ce nom à l'archet puisque c'est lui qui se promène, afin d'arriver à comprendre ce que le journaliste a voulu dire. Un de ses confrères adressait des compliments affectueux au *statuaire* Milo sur la beauté de sa Vénus. Ce même critique nous a vanté la ville de Cannes, doublement célèbre, disait-il, par la victoire d'Annibal et le débarquement de Napoléon. Hérault de Séchelles était en quête des *Lois de Minos* (titre d'une tragédie de Voltaire), pour lui servir à rédiger notre première constitution. Mme de

Genlis n'embarque-t-elle pas ses héros de roman sur la *rivière* de Gênes? L'auteur d'un *Voyage en Orient*, mis au jour en 1851, ne prend-il pas les *vignes bénies* de Constance (Suisse), pour les vignes de Constance du cap de Bonne-Espérance?

Ces jours derniers, un érudit, rendant compte du pélerinage scientifique de M. de Saulcy dans la Palestine, a sérieusement écrit trois ou quatre fois *le royaume de Judas*. — On dit : *Henri-le-Grand*, *Louis-le-Grand*, *Napoléon-le-Grand*, pourquoi donc refuser le même titre d'honneur à notre empereur Charlemagne? N'a-t-il pas fait d'assez belles choses pour mériter d'être nommé *Charlemagne-le-Grand?* » Ce mot d'un comédien qui s'est distingué dans son art, ne serait point hors de la portée de certains journalistes.

Vous me direz que ces écrivains, ne siégeant pas du tout à l'Institut, on doit aisément leur pardonner de légères méprises. Aurons-nous la même indulgence pour un membre de l'Académie française, quand il imprimera cette phrase mémorable? — Les vaisseaux du roi d'Espagne arrivèrent chargés de galions. » Ces *galions*, que Vatout, l'académicien, prend pour des lingots d'or, valent bien la *chanterelle* que vous savez, et la ville de Milo changée en homme. Le singe de La Fontaine est tout aussi judicieux quand il met le Pirée au nombre de ses amis.

Voilà pourtant comme on écrit sur la statuaire, sur la marine, sur l'histoire, sur la musique, hélas! sur la musique, en notre siècle de lumières et de progrès! Quels musiciens, bon Dieu, quels académiciens! Voyez-vous les galions huchés sur des vaisseaux, navires sur navires, comme les diligences que l'on amarre sur les trucs d'un ferrin?

Appuyer sur la chanterelle, est une expression métaphorique et proverbiale, qui signifie donner plus d'énergie, de vivacité, de chaleur à son discours, qu'il s'agisse d'une sollicitation, d'une réprimande ou bien d'une menace.

— *Anèn, ardi sus la cantarella!* Allons, hardiment sur la chanterelle! » C'est-à-dire, dépéchez-vous, procédez vive-

ment, comme un violoniste qui s'évertue à jouer des traits rapides sur la chanterelle. Ce dicton provençal est arrivé depuis peu dans le nord de la France.

Auteurs et comédiens, Dorimon, de Villiers, Rosimond réussirent très bien dans le rôle de don Juan qu'ils s'étaient réservé. Molière se contenta de celui du valet Sganarelle, qu'il joua dans la perfection. La Grange, Sebastian Prado, Romagnesi, connu sous le nom d'*Orazio*, représentèrent admirablement le personnage si brillant de don Juan, dans les pièces de Molière, de Tirso de Molina, de Giliberti. Dominique Locatelli, fameux sous le nom de *Trivelin*, et Thomassin (Tomaso-Antonio Vicentini *dit*) s'illustrèrent dans le rôle d'Arlequin du *Convitato di pietra*.

La Suite du Festin de Pierre, comédie en trois actes, représentée par les comédiens italiens, le 1er février 1673.

La comédie, où je prétends
M'aller ébaudir quelque temps,
Est, si l'on voulait s'en enquerre,
La Suite du Festin de Pierre,
Que messieurs les Ausoniens,
Alias les Italiens,
Dont nous aimons le jeu folâtre,
Représentent sur leur théâtre.
L'argument en est, en deux mots,
Certain scélérat de héros,
Batard et parfaite copie
De ce don Juan ame impie,
Qu'en l'autre tragédie on voit
Périr ainsi qu'il le devoit.
Et comme dedans cette suite,
Meurt aussi, selon son mérite,
Ce fils plus scélérat encor,
Qui prend un insolent essor
Dans toutes les sortes de vices,
Qui de ses gens font les délices.
Car l'assassinat et le dol,
L'enlèvement et le viol,
L'infidélité, le blasphème,
Contre la divinité même,

Sont les jeux de ce garnement :
Lequel enfin, pour châtiment,
Est enfoncé d'un coup de foudre
Dans les enfers presques en poudre.

Or ce sujet juste de soi,
Et propre à donner de l'effroi,
Par sa catastrophe italique,
Paraît néanmoins si comique,
Qu'on y rit d'un à l'autre bout,
Et cela veut dire partout,
Selon les charmantes manières
D'égayer de telles matières,
Propres, certe, à ces seuls chrétiens,
A ces rares comédiens,
Qui feraient même un Caton rire,
C'est une chose qu'on peut dire,
Dans leurs plus lugubres sujets.
Tournés dans leurs rôles follets.
D'ailleurs, dans cette tragédie,
Ou plutôt pure comédie.
Beaucoup de spectacles l'on a,
Maintes machines l'on voit là :
On a de plus bonne musique,
Dont Cambert, ce scientifique,
Est le compositeur charmant,
Que l'on admire incessamment.
Illec, une sirène aimable,
Dont la voix est fort agréable,
Chante à ravir deux ou trois airs,
Accompagnés de deux concerts.
Item, un baladin y danse,
Lequel est un démon, je pense,
Vu l'air dont il tourne son corps.
Pour ses sauts de tous bons accords.
Scaramouche, avec sa guitare,
N'y fait rien vraiment que de rare.
Arlequin, le facétieux,
Autant qu'autre part sérieux,
S'y surpasse en ses gentillesses,
Qui font nos plus chères liesses.
Et pour conclure enfin, lecteurs,
En général tous les acteurs,
Les sérieux et les comiques,

Plusieurs en habits magnifiques,
S'y signalent comme à l'envi :
Et certainement, je le di,
Car j'ai déjà la pièce vue,
Qui par moi doit être revue.

Il est permis de croire que le rimailleur Robinet aura fini par comprendre, après un certain nombre de représentations, qu'il ne s'agissait pas du tout d'une suite du *Festin de Pierre*, mais d'une reprise de l'ancienne pièce avec des changements, une mise en scène plus riche, des symphonies, des chants, ajoutés pour offrir au public les mêmes agréments qu'il avait rencontrés au théâtre du Marais, aux représentations du *Nouveau Festin de Pierre* de Rosimond. Don Juan est mort foudroyé dans *il Convitato di pietra*, il ne peut remourir dans *la suite* de cette tragi-comédie sans avoir été préalablement ressuscité; Robinet, en son récit, ne nous dit pas un mot de cette résurrection. D'ailleurs, les Italiens avaient annoncé leur travail fait pour cette reprise par ces mots : *Aggiunta al Convitato di pietra.*

— Pendant l'année 1673, la scène fut assez longtemps occupée par *la Suite du Festin de Pierre;* » nous dit l'auteur des *Annales du Théâtre-Italien.* D'Origny se trompe; Robinet, Gueullette, les frères Parfaict s'étaient trompés aussi. Nos anciens ne se montraient pas heureux dans la traduction des titres, des annonces des pièces. Ils avaient rendu *Convitato di pietra* par *Festin de Pierre*, et les voilà traduisant *aggiunta* par *suite.*

Cette seconde erreur vaut au moins la première : *Aggiunta* signifie *addition, augmentation*, et non pas *suite.* Il s'agit ici d'un certain nombre de scènes, de phrases, de couplets, de mots, d'effets, de lazzi nouveaux, ajoutés, cousus, intercalés un peu partout, *passim*, dans les trois actes de *il Convitato di pietra*, lors de la reprise de ce drame tragico-burlesque en 1673. Il s'agit des ornements en musique, danses, décors, machines, ajoutés à l'ancien ouvrage pour le ragaillardir, et non pas d'une pièce entière et nouvelle, dans le genre de *la*

Suite du Menteur, comédie en cinq actes, que Pierre Corneille avait donnée en 1643, un an après le succès de son *Menteur*.

Aggiunta al Convitato di pietra ne signifie et ne peut signifier autre chose que *Additions au Convié de pierre*, sous-entendu *faites* ou *destinées*. L'analyse de cette prétendue *suite*, donnée par Robinet, le prouve suffisamment. D'ailleurs les scènes ajoutées, placage étranger à l'action, empruntées à plusieurs anciennes pièces, figuraient de nouveau dans *il Convitato* parce que les acteurs y brillaient singulièrement, et que le public était charmé de revoir les scènes de la sérénade, de l'échelle, du capitan, de l'enfant perdu, de l'aveugle, du philosophe, etc. La musique d'ailleurs ne pouvait être nouvelle, puisque son auteur, Cambert, qui l'avait écrite en 1657, était en Angleterre. Ce maître français y dirigeait le théâtre lyrique du roi Charles II, depuis le mois d'octobre 1672.

The Libertine destroyed, comédie imitée de *Don Juan* par Shadwel, représentée à Londres en 1676.

Le Festin de Pierre, comédie en cinq actes de Molière, mise en vers par Thomas Corneille, représentée sur le théâtre de Guénégaud le 12 février 1677.

T. Corneille dit qu'en travaillant à cette pièce, il ne fit que céder aux instances de quelques personnes ayant tout pouvoir sur lui. Mais un peu d'intérêt aida sa complaisance. On connaît un acquit de Mme Molière en ces termes :

— Je soussignée confesse avoir reçu de la troupe, en deux paiements, la somme de deux mille deux cents livres, tant pour moi que pour M. Corneille, de laquelle somme je suis créancière avec ladite troupe, et dont elle est demeurée d'accord pour l'achat de la pièce du *Festin de Pierre*, qui m'appartenait, et que j'ai fait mettre en vers par ledit sieur Corneille. »

En ajoutant les personnages de Léonor et de Thérèse, sa tante, T. Corneille s'est réglé sur Tirso de Molina, dont il reproduit Aminta, que sa tante Belisa accompagne.

— Vous saurez qu'on a fait revivre une pièce dont vous n'osiez dire tout le bien que vous en pensiez, à cause de

certaines choses qui blessaient la délicatesse des scrupuleux. Elle en est à présent tout à fait purgée; au lieu qu'elle était en prose, on l'a mise en vers de telle manière, que, loin d'avoir rien perdu des beautés de son original, elle en a gagné de nouvelles. Vous voyez que je vous parle du *Festin de Pierre* du célèbre Molière. On en a donné déjà six représentations extraordinairement suivies. Le grand succès de cette pièce est un effet de la prudence de M. Corneille le jeune. Il en a fait les vers, et n'y a mis que des scènes agréables en la place de celles qu'il fallait supprimer.

» Il me souvient, madame, que vous m'avez autrefois demandé pourquoi cette comédie est nommée *le Festin de Pierre*, n'y trouvant rien qui convînt parfaitement à ce titre. Vous aviez sujet de soutenir qu'il n'y avait pas d'apparence que ce fût à cause que le commandeur, tué par don Juan, se nommait *don Pèdre* ou *don Pierre*. Un cavalier, qui revient d'Espagne, m'en apprit dernièrement la véritable raison. C'est là qu'il prétend que cette aventure soit arrivée; on y voit encore, dit-il, les restes de la statue du Commandeur; mais cela ne conclut pas que cette statue ait remué la tête, et soit venue se mettre à table chez le don Juan de la comédie, comme on l'assure en Espagne. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Espagnols sont les premiers qui ont mis ce sujet au théâtre. Tirso de Molina, qui l'a traité, lui donne ce titre : *El Combidado de piedra*, ce que l'on a très mal rendu par *le Festin de Pierre* : ces paroles ne signifient rien autre chose que *le Convié de pierre*, c'est-à-dire, *sa statue de marbre conviée à souper.* » De Visé, *le Mercure galant*, 1677, tome I, page 32.

C'est la première réclamation que l'on ait publiée contre une erreur, une bévue, affichée depuis dix-neuf ans, de 1658 à 1677. L'observation judicieuse, imprimée par de Visé, ne devait, ne pouvait amener aucun résultat : toute rectification était devenue impraticable.

— Le bal fut fort triste, et finit à onze heures et demie. Le roi menait la reine; M. le dauphin, Madame; Monsieur, Mademoiselle; M. le prince de Conti, la grande Mademoiselle;

M. le comte de la Roche-sur-Yon, M[lle] de Blois, belle comme un ange, habillée de velours noir avec des diamants et un tablier et une bavette de point de France. La princesse d'Harcourt était pâle comme le Commandeur de la comédie. » M[me] DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, 27 janvier 1674.

La princesse d'Harcourt ne s'enluminait point la figure.

Le 15 janvier 1847, seulement, la Comédie-Française abandonna la version de T. Corneille, pour remettre en scène, avec autant de soin que de pompe, le *Don Juan* de Molière, en prose, et tel que l'auteur l'avait écrit. Les fragments supprimés en 1665 furent rétablis. En 1841, le théâtre de l'Odéon avait donné l'exemple de cette restauration tardive.

PERSONNAGES.	ACTEURS. 1665.	ACTEURS. 1847.
Don Juan	LA GRANGE	GEFFROY.
Don Louis, son père	BÉJART	MAINVIELLE.
Sganarelle	MOLIÈRE	SAMSON.
Don Carlos, frères d'Elvire		BRINDEAU.
Don Alonze, frères d'Elvire		LEROUX.
La statue du Commandeur		MAUBANT.
M. Dimanche, marchand	DU CROISY	PROVOST.
Pierrot, paysan	HUBERT	RÉGNIER.
Francisque, pauvre		LIGIER.
Gusman, écuyer d'Elvire		CHÉRY.
La Ramée, spadassin	DE BRIE	FONTA.
La Violette, valets de Don Juan		GOT.
Ragotin, valets de Don Juan		RICHÉ.
Elvire, femme de Don Juan	M[lle] DUPARC	M[me] VOLNYS.
Charlotte, paysannes	M[lle] MOLIÈRE	M[lle] A. BROHAN.
Mathurine, paysannes	M[lle] DE BRIE	M[lle] ANAÏS.
Un spectre		M[me] RIMBLOT.
Suite de Don Juan.		
Suite de Don Carlos et de Don Alonze, frères.		

L'Ombre de Molière, prologue en vers d'Auguste Barbier, fut dit, aux premières représentations de cette reprise, par

Molière	PROVOST.
Un Jeune poète	MAILLART.
Mercure	GOT.
La Comédie sérieuse	M[lle] RACHEL.
La Comédie légère	M[lle] A. BROHAN.

Dorimon, de Villiers s'étaient réglés sur *Il Convitato di pietra,* imitation italienne du drame de Tirso. En 1659, une excellente compagnie d'acteurs espagnols vint s'établir à Paris; Sebastian Prado la dirigeait. *El Burlador de Sevilla* était une des perles de leur répertoire; et l'original brillait au milieu de ses copies, depuis cinq ans, lorsque Molière produisit son admirable *Don Juan.* Nos auteurs dramatiques avaient déjà fait une infinité d'emprunts au théâtre espagnol; ils recommencèrent de plus belle quand il leur fut loisible de passer en revue ce répertoire opulent, dont les meilleures pièces défilaient sur la scène. Ils pouvaient juger de l'effet qu'elles produisaient sur le public, et choisir avec connaissance de cause. Nos auteurs de comédies étaient dans l'heureuse situation où plus tard se trouvèrent nos traducteurs d'opéras lorsqu'en 1752-54, 1778-79, 1789-92, 1801 à 1842, des sociétés italiennes ou bien allemandes leur firent entendre, au théâtre! les chefs-d'œuvre de Pergolese et de Jomelli, de Piccinni et de Paisiello, de Cimarosa et de Sarti, de Mozart et de Paër, de Weber, de Beethoven et de Rossini. Fortunés furent ceux qui mirent la main sur un *Barbiere di Siviglia* de Paisiello ou de Rossini. C'était jouer cartes sur table, à coup sûr. Aussi voyons-nous, en 1660, une même comédie espagnole être imitée ou traduite à la fois par deux, trois ou cinq auteurs, par exemple : *le Gardien de soi-même*, *l'Écolier de Salamanque*, *le Moqueur de Séville et le Convié de pierre.*

Une grande troupe ou famille
De comédiens de Castille
Se sont établis à Paris,
Séjour des jeux, danses et ris.
Pour considérer leur manière,
J'allai voir leur pièce première,
Donnant à leur portier, tout franc,
La somme d'un bel écu blanc.
Je n'entendis point leurs paroles;
Mais tant Espagnols qu'Espagnoles,
Tant comiques que sérieux,
Firent chacun tout de leur mieux,

Et quelques-uns par excellence,
A juger selon l'apparence.
Ils chantent, ils dansent ballets,
Tantôt graves, tantôt follets.
Leurs femmes ne sont pas fort belles,
Mais paraissent spirituelles;
Leurs sarabandes et leurs pas
Ont de la grâce et des appas,
Comme nouveaux ils divertissent,
Et leurs castagnettes ravissent :
Enfin je puisse être cocu
Si je leur plaignis mon écu. . .

Les comédiens de Paris,
Bien loin d'être contre eux marris
D'entreprendre sur leur pratique,
D'un souper ample et magnifique,
Où chacun parut ébaudi,
Les régalèrent mercredi.

LORET, *la Muse historique,* 24 juillet 1660.

Antonio de Solis avait composé pour le directeur comédien Prado une *loa*, prologue chanté, qu'il répétait dans toutes les villes, et qu'il a sans doute adressée aux Parisiens, le jour de son début. Ce prospectus, qu'il faisait moduler sur la scène, indique, avec le personnel de la compagnie, la classification des genres.

— Nous Pedro de Frutos, garçon de bon air et de malheur, *gracioso* par la grace de Dieu et des bonnes gens, à vous, noble ville qui répandez un si grand éclat sur l'Espagne, et dont la splendeur ne peut s'éclipser sans obscurcir la sienne; salut! Apprenez que Prado vient vous offrir ses très humbles services, Prado (Sebastian) dont la voix et l'action ont donné la vie à tant de vers, et dans le cœur duquel il n'y a pas de poésie qui ne trouve une ame. Il vient pour vous divertir avec la promptitude qui le caractérise, et la compagnie que vous allez connaître, compagnie excellente, digne de vous, digne de lui et digne d'elle.

» La grande Marianne Baca joue les premiers rôles, et si

naturellement, qu'on dirait qu'elle les compose. La Gongora tient les seconds emplois avec tant d'art, que le public voudrait la voir dans les premiers. La troisième est Dorothée. Que vous dirai-je de ma femme ? Lorsqu'elle chante, on est sûr qu'elle ravit tous ceux qui l'entendent. Ce que je puis assurer, c'est qu'elle pleure encore mieux, et qu'il est impossible de n'être pas attendri. Deux Louises chantent aussi, et leurs voix ont la suavité du miel. Maximilien est second rôle, Prado est premier, et, Dieu merci, il mérite de l'être. Quant au petit Lorenzo Prado, qui n'est encore qu'un poussin, c'est déjà un phénix. Le bon Juan d'Icoriquela est notre barbon ; vous le verrez ; il n'y a pas de troupe barbue à laquelle il ne puisse faire la barbe. Macana fait les séraphins ; Matuo les Portugais, les cavaliers galants, les princes, les hidalgos ; Salvador, les vieillards ; moi, je le répète, je fais les bouffons. Regardez-moi rire, et je vous défie de ne pas rire aussi. Qu'on le sache bien, je suis un Frutos, natif de Ségovie, et je veux passer pour fils indigne, si je ne maintiens pas intact l'honneur de ma mère qui me l'a recommandé plus de quatre cents fois. Avec nous est un poète, le plus empressé des poètes à vous être agréable ; faites-nous donc bon accueil. Que votre indulgence nous soutienne, que votre concours nous seconde, que votre argent nous soit en aide ; mais, de peur d'équivoque, permettez-moi de vous rappeler très respectueusement que les hommes applaudissent, et que les serpents sifflent, etc., etc. (1).

Rigoureux sur l'étiquette, les Espagnols avaient huit noms pour désigner les différentes espèces d'associations d'acteurs ; à partir du *bululu*, qui, manœuvrant tout seul dans la rue, répond à notre *bobêche*, ils s'élevaient jusqu'à la *compania*, en

---

(1) *Poesias varias de D. Antonio de Solis.* Madrid 1692. *Loa para la primera comedia, que representaba en cada ciudad la compania de Prado*, page 320. Traduite et rapportée par Adolphe de Puibusque dans son *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, ouvrage d'un grand intérêt. Paris, Dentu, 1843, tome II, page 457.

passant successivement par les *naque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha*, *boxiganga*, *farandula*. Ce dernier mot est un des nombreux emprunts qu'ils ont faits à notre langue d'oc. Ne disons-nous pas un *bobêche*, un *cabotinage*, un *troupaillon*, une *troupe*, une *compagnie* ou *société*? Nos écrivains qui se respectent emploieraient-ils aujourd'hui le mot *troupe*, en parlant de la Comédie-Française, de l'Opéra, de l'Opéra-Italien et de nos grands théâtres ?

Nous retrouvons l'emphase burlesque, les aveux naïfs de la *loa* espagnole dans le programme que les chanteurs italiens, appelés en France par Mazarin, publièrent à Paris à leur arrivée, dans les premiers jours de janvier 1645, avant de commencer leurs exercices par l'exhibition de *la Finta Pazza*. Ce programme nous dit : — Flore sera représentée par la gentille et jolie Gabrielle Locatelli, dite *Lucile*, qui, avec sa vivacité, fera connaître qu'elle est une vraie lumière d'harmonie. »

La page 7 de l'imprimé porte : — Cette scène sera chantée, et Thétis sera représentée par la signora Giulia Gabrielli, nommée *Diane*, laquelle, à merveille, fera connaître sa colère et son amour. »

Même page : — Le prologue sera exécuté par la très excellente Marguerite Bertolazzi, dont la voix est si ravissante que je ne puis la louer assez dignement. »

Tout n'était pas chanté dans *la Finta Pazza*, témoin la note suivante, empruntée au même programme : — Cette scène sera toute sans musique, mais si bien dite qu'elle fera presque oublier l'harmonie passée. »

Nous avons aujourd'hui la réclame qui surpasse en charlatanisme tous les programmes et les *loas* des Italiens et des Espagnols. Elle coûte un peu cher, mais elle fait encore des dupes, témoin le succès en regain qu'elle a fabriqué pour *le Prophète*. Elle coûte fort cher ! mais qu'importe lorsqu'on a reçu de la nature les trésors du financier Meyerbeer.

— Il arriva dans le même temps (1672) une chose qui me fit bien du plaisir. Le courrier qui portait le paquet de M. de

Colbert, pour lors en Flandre auprès du roi, fut arrêté par les ennemis. Entre plusieurs ordonnances pour les bâtiments du roi, qui montaient à de grandes sommes, il s'en trouva une pour le paiement du second quartier des gages des comédiens espagnols. Quelle mine faisait, je vous prie, le général de l'armée ennemie, en voyant ses soldats presque nus, pendant que le prince qu'il avait à combattre faisait payer des comédiens espagnols, qu'il n'avait retenus que pour la satisfaction de la reine, et à condition de ne leur voir jamais jouer la comédie. » PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, dialogue 11e.

A Sebastian Prado, qui fit retraite après s'être enrichi, succédèrent deux autres entrepreneurs du Théâtre-Espagnol de Paris.

— La grande Marianne Baca joue les premiers rôles et si naturellement, qu'on dirait qu'elle les compose, » chantait le héraut de Prado, en débitant sur le théâtre même, le programme d'annonce, le prospectus. Il est probable, je puis dire certain, que le proclamateur dut substituer, au nom de cette virtuose, celui de Francisca Vezon (1), la Champmeslé de l'Espagne, qui tint à Paris, pendant onze ans, le premier emploi féminin de la manière la plus brillante ; elle y fit une belle fortune. La *loa*, louange, prologue d'ouverture, était une selle à tous chevaux ; on la récitait dans toutes les villes, en ayant soin de changer les noms d'après les mutations faites dans le personnel. Vous avez vu que tous les acteurs, depuis les premiers jusqu'aux derniers, avaient leur part de ces éloges rédigés d'avance, invariablement stéréotypés. Dans *Pamela maritata*, de Farinelli (1802), je trouve un air bouffe, *Era il ciel sereno e bello*, que chantait Pellegrini, monologue écrit, à Venise, dans le goût de la *loa* des Espagnols. Cet air présente un gracieux compliment à la ville, aux dames de Venise, que le personnage touriste estime les plus belles et

(1) Plusieurs ont écrit *Beson*, *Besson*, en se réglant sur la prononciation espagnole de *Vezon*.

les plus aimables qu'il ait rencontrées dans le cours de ses voyages.

Gran città son Roma e Dolo,
Viena, Oriago, Strà e Berlino.
E Milano, nella China,
Una cosa, portentosa ;
A Pariggi tutto è lello,
Ma Venezia, l'amor mio!
Non la posso mai scordar.
Tutto è bello, sorprendente,
Che cordial, che buona gente !
Ma le donne! oh! se vedeste
Che maniera, che graziette !
Coccolette, benedette,
Voi avete un certo che...
Che trà l'opre più perfette
La natura mai non fè.

L'acteur avait soin de substituer Milan, Naples, Rome ou Florence à Venise, afin de ne pas se montrer moins galant envers les dames romaines, florentines, milanaises ou napolitaines, quand il chantait sa *loa* sur un théâtre de Rome, de Florence, de Naples ou de Milan.

Ces Espagnols, troupe d'élite, jouant des comédies, chantant et dansant des ballets, furent admis à paraître sur le théâtre des comédiens du roi ; Marie-Thérèse les mit en faveur peu de temps après leur arrivée , en assistant à toutes leurs représentations. Je les vois figurer à la fête donnée à la reine-mère, par Monsieur, frère de Louis XIV, le 14 août 1660, à Saint-Cloud. Les comédiens français régalèrent d'un souper magnifique leurs confrères castillans , le 21 juillet 1662. Mme de Sévigné signale encore la présence des Espagnols à Paris, dans sa lettre du 11 novembre 1671 , douze ans après leur arrivée en cette ville.

— Mme de La Fayette me mande qu'elle va vous écrire, je crois qu'elle n'aura pas manqué de vous apprendre que la Marans entra l'autre jour chez la reine à la comédie espagnole, toute effarée, ayant perdu la tramontane dès le pre-

mier pas; elle prit la place de Mme Du Frénoi; on se moqua d'elle, comme d'une folle très mal apprise. »

Les comédiens espagnols, protégés par la duchesse de Montpensier, furent beaucoup moins heureux que la compagnie de Prado. Établis au théâtre Ventadour le 15 avril 1847, ils avaient terminé leurs exercices le 22 mai suivant.

Bien avant la compagnie espagnole dirigée par Sebastian Prado, notre capitale possédait un théâtre espagnol, peu suivi; notre reine était alors italienne. Malherbe nous dit, en sa lettre 127, adressée à M. de Peirese le 24 novembre 1613 : — On a renvoyé quérir les comédiens français; le roi ne goûte point les Italiens; les Espagnols ne plaisent à personne : ils jouent au faubourg Saint-Germain, mais ils ne gagnent pas le louage du jeu de paume où ils jouent. Les Italiens ouvrirent hier le théâtre à l'Hotel de Bourgogne, où ils ne firent ni bien ni mal. »

— Nous avions à Saint-Jean-de-Luz des comédiens espagnols; la reine allait les voir tous les jours, et moi assez rarement. Ils dansaient et chantaient entre les actes, et s'habillaient en ermites et en religieux; faisaient des enterrements, et profanaient beaucoup les mystères de la religion. Aussi bien des gens en furent scandalisés. Les Italiens en faisaient de même lorsqu'ils vinrent en France, et on les en désaccoutuma. » Mlle de Montpensier, *Mémoires*, 1660.

Dans le *Ballet des Muses*, 1666, à la scène de la mascarade espagnole, nous voyons les rôles ainsi distribués.

Conducteurs de la mascarade.

Le duc de Saint-Aignan, Beauchamp.

Espagnols qui dansent.

Le Roi, M. le Grand, le marquis de Villeroi, le marquis de Mirepoix, le marquis de Rassen.

Espagnoles qui dansent (1).

Madame, Mmes de Montespan, de Crussol, de La Vallière, de Toussy.

---

(1) Elles figuraient encore sans danser. Les dames de la cour ne furent

Espagnols qui chantent en dansant.

Joseph de Prado, Augustin Manuel, Simon Aguado, Marco Garcez.

Espagnoles qui chantent en dansant.

Francisca Vezon, Maria de Anaya, Maria de Valdez, Jeronima de Olmedo.

Espagnols qui jouent de la harpe et des guitares.

Jean Navarro, Joseph de Loesia, Pedro Vasquez.

Cette scène est composée d'une danse d'Espagnols et d'Espagnoles, dont une partie s'exécute au son des instruments, et l'autre au chant à trois voix de Francisca Vezon, Maria Alaya et de Simon Aguado.

Il fut le jour du lendemain
Au grand chateau de Saint-Germain,
A la Comédie-Espagnole
Où la reine avait invité
Obligeamment sa majesté? (1) (crossée et mitrée.)

Robinet, 30 novembre 1669.

Les comédiens espagnols ne partirent qu'en 1672, après avoir joué pendant quelque temps à l'Hotel de Bourgogne.

Après la *loa* des Espagnols, me permettrez-vous de reproduire une des harangues de nos anciens farceurs?

Le prologue des moralités, des sotties et des farces, était, à la manière des anciens, ou l'exposé du sujet, ou bien une allocution aux spectateurs pour captiver leur bienveillance, le plus souvent une facétie qui faisait rire le public à ses dépens. Il y avait dans la troupe un acteur chargé de faire ces harangues : c'était Gros-Guillaume, Gauthier Garguille, Turlupin, Guillot-Gorju, Bruscambille. Les prologues de ce dernier sont d'un ton de plaisanterie approchant de nos parades, et qui plaisait beaucoup en 1610. Dans l'un de ces

---

assez habiles pour s'élever en cadence au-dessus du parquet, et former des pas de ballet, qu'en 1681.

(1) Casimir, ex-roi de Pologne, alors abbé de Saint-Germain-des-Prés.

prologues, Bruscambille se plaint amèrement de l'impatience des spectateurs.

— ...Je vous dis donc, *spectatores impatientissimi*, que vous avez tort, mais grand tort, de venir depuis vos maisons jusqu'ici, pour y montrer l'impatience accoutumée, c'est-à-dire, pour n'être à peine entrés, que dès la porte, vous criez à gorge dépaquetée : *Commencez ! commencez !* Nous avons bien eu la patience de vous attendre de pied ferme, et de recevoir votre argent à la porte, d'aussi bon cœur, pour le moins, que vous l'avez présenté; de vous préparer un beau théâtre, une belle pièce, qui, sortant de la forge, en est encore chaude : mais vous, plus impatients que la même impatience, ne nous donnerez pas le loisir de commencer. A-t-on commencé, c'est pis qu'auparavant : l'un tousse, l'autre crache, l'autre pette, l'autre rit, l'autre gratte son cu : il n'est pas jusqu'à messieurs les pages et les laquais, qui n'y veulent mettre le nez; tantôt faisant intervenir des gourmades réciproquées, maintes fois à faire pleuvoir des pierres sur ceux qui n'en peuvent mais...

» Il est question de donner un coup de bec en passant à certains péripatétiques qui se pourmènent pendant que l'on représente : chose aussi ridicule que de chanter au lit, ou de siffler à table. Toutes choses ont leur temps, toute action se doit conformer à ce pourquoi on l'entreprend : le lit pour dormir, la table pour boire, l'Hotel de Bourgogne pour ouir et voir, assis ou debout... Si vous avez envie de vous pourmener, il y a tant de lieux pour ce faire... Vous répondrez peut-être, que le jeu ne vous plaît pas; c'est là où je vous attendais. Pourquoi y veniez-vous donc ? Que n'attendiez-vous jusqu'à *amen*, pour en dire votre ràtelée? Ma foi, si tous les ânes mangeaient du chardon, je ne voudrais pas fournir la compagnie pour cent écus.

» Vous vous plaignez souvent de trop d'aise. Qu'ainsi ne soit, si l'on vous donne quelque excellente pastorale, où Mome ne trouverait que redire, celui-ci la trouve trop longue, son voisin trop courte. Eh quoi, dit un autre, en

allongeant le col, comme une grue d'antiquité, n'y devaient-ils pas méler un intermède de feintes (1)? Mais comment appelez-vous lorsqu'un Pan, une Diane, un Cupidon s'insèrent dextrement au sujet? Quant aux feintes, je vous entends venir, vous, avec des sabots chaussés; c'est qu'il faudrait faire voler quatre diables en l'air, vous infecter d'une puante fumée de foudre, et faire plus de bruit que tous les armuriers de la Heaumerie (2). Voilà vraiment bien débuter; notre théâtre sacré aux Muses qui habitent les montagnes, pour se reculer du bruit, deviendrait un banc de charlatan. Hélas! messieurs, c'est votre chemin, mais non pas le plus court. S'il nous arrive quelquefois de faire un tintamarre de fusées, ce n'est que pour nous accommoder à votre humeur...

» Je vous en dirais davantage, mais je ne sais plus que deux mots de grec, *anechou kai apechou*, c'est-à-dire qu'il faut désormais devenir patients, ne vous dégoûter de bonne viande, nous assister de mieux en mieux : et cependant je me recroquebille à l'impatience de vos seigneuries. »

Les comédiens français avaient aussi leur menteur en titre d'office, qu'ils nommaient plus honnêtement *orateur*. Bellerose s'acquittait à merveille de ces fonctions à l'Hotel de Bourgogne, en 1630. Floridor, qui lui succéda, fut remplacé par Hauteroche. Aux menteries de l'affiche, on ajoutait celles de l'orateur chargé de haranguer les spectateurs. Il lui fallait beaucoup d'audace et de charlatanisme; s'il pouvait s'élever jusqu'à l'éloquence tout en allait mieux. Bellerose possédait toutes les qualités requises, et surtout l'effron-

(1) *Feintes* signifiait alors tout ce qui se rapporte au jeu des machines, changements de décors, apparitions, vols, coups de théâtre imprévus. Brantôme s'est déjà servi de ce mot, en lui donnant le même sens, lorsqu'il rend compte du mélodrame italien produit à Lyon, devant Henri II, le 1er octobre 1548. Voyez *les Capitaines Français*, Chapitre de Henri II.

(2) Rue de la Heaumerie, ainsi nommée parce qu'elle était habitée par les armuriers qui faisaient des *heaumes* (casques), des cuirasses, des hauberts; elle tient à la rue Saint-Denis.

terie. En faisant l'annonce de *l'Amant-libéral*, il le nommait intrépidement *chef-d'œuvre de M. de Scudéry*. Bellerose parlait avec une grande facilité ; ses petits discours faisaient chaque soir un nouveau plaisir à cause des traits piquants dont il savait les orner.

Quoique nous fussions seuls, il m'a fait voir en prose
Deux discours sur l'État, du ton de Bellerose.
SCARRON, *l'Héritier ridicule*, Acte II, scène I.

Floridor aurait pu rimer fort bien ses allocutions au parterre. Voici des vers de sa façon, qu'il adressse à maître Adam Billaut :

Tu m'as promis, cher menuisier,
Plus de quinze jours de ta peine,
Pour raccommoder notre scène,
Sans en vouloir un seul denier,
Mais quitte un soin si difficile,
Divin raboteur de Nevers,
Tu nous seras bien plus utile,
Si tu nous donnes de tes vers.
Bien que pour raboter tu sois en grande estime,
Crois-moi, mon cher Adam Billaut,
Que ta scie et que ton rabot
Feront bien moins pour nous que ne fera ta rime.

Molière était l'orateur de la compagnie qu'il dirigeait ; ses occupations multipliées l'obligèrent, en 1667, à céder cet office à La Grange, lequel eut pour successeur Lecomte, et cet acteur fut le dernier harangueur de la Comédie-Française. En 1704, elle reconnut qu'il n'était pas de sa dignité de vanter elle-même les ouvrages qu'elle offrait au public. Le dernier acteur reçu fut chargé d'annoncer tout simplement le spectacle du lendemain, entre les deux pièces représentées pendant la soirée, et de réciter les compliments de cloture et de rentrée, dont l'usage subsista jusqu'en 1793.

— Le 10 de ce mois, les comédiens français firent l'ouverture de leur théâtre par *Polyeucte martyr*. Cette pièce est consacrée depuis plus de vingt ans, pour la cloture, la veille du dimanche de la Passion. *Polyeucte* fait ordinairement un

grand effet ce jour-là, par les beautés qui sont en cette tragédie, et par le jeu des meilleurs acteurs, qui se surpassent, animés par une assemblée toujours très nombreuse; quoique souvent les comédiens augmentent le prix des places, et les mettent même au double pour ce jour-là. » *Mercure de France*, avril 1746, page 776.

Il Convitato di pietra, commedia di Moliere, tradotta in prosa per Gleditsch; Lipsia, 1698.

Le Festin de Pierre, opéra comique en trois actes, en vaudevilles, sans prose, par Le Tellier, représenté sur un théâtre de la foire Saint-Germain, au jeu d'Octave, en 1713.

Le ballet final, qu'on dansait en enfer, scandalisa l'autorité, qui le fit supprimer après quelques représentations. Elle permit ensuite de le rétablir. L'acteur forain, Raguenet, représenta don Juan d'une manière charmante et fut très applaudi.

La pièce commence par une danse de bergères et de matelots. Un orage survient, l'assemblée se disperse, deux bergères restent fort heureusement pour donner des secours à don Juan, à son valet Arlequin, jetés par les flots sur le bord de la mer. Le premier est à peine revenu de son évanouissement, qu'il devient amoureux de l'une des bergères; il dit à son moricaud serviteur, en lui montrant la jeune fille :

Vois-tu ce minois, cette taille,
Qui dans mes filets vient tomber.

ARLEQUIN.

Ma foi, vous allez la gober
Comme une huître à l'écaille.

LA BERGÈRE, *à Arlequin.*

Quel est donc ce seigneur?

ARLEQUIN.

Brunette, c'est mon frère.

LA BERGÈRE.

L'amour le fit pour plaire,
Et vous faites horreur,
Vous n'êtes qu'un menteur.

ARLEQUIN.

Je m'en vais vous dire pourquoi

Mon cadet est plus blanc que moi,
Lon lan la derirette ;
On l'a fait de jour, moi de nuit,
Lon lan la deriri.

La bergère invite don Juan à venir se reposer chez elle : il la suit accompagné d'Arlequin, galant improvisé de l'autre jeune fille. Arrive une noce de village ; don Juan rentre et devient subitement amoureux de la mariée, il veut l'enlever ; et, pour y parvenir, il fait jouer l'époux à colin-maillard, tire un coup de pistolet, écarte les assistants, et s'empare de la mariée qu'il emmène : c'est le finale du premier acte.

Au deuxième acte, Arlequin monté sur une escabelle, comme les chanteurs du Pont-Neuf, ayant un grand tableau près de lui, récite, sur l'air *des Pendus*, l'histoire de son maître, dont il montre les faits et gestes représentés sur le tableau. Don Juan interrompt cette complainte d'un haut intérêt, met au vent sa flamberge et veut tuer Arlequin. Ce valet s'enfuit, et s'arrête à la vue du tombeau du Commandeur. Le reste de la pièce est à peu près semblable aux autres drames écrits sur le même sujet.

Il Convitato di pietra, comédie en trois actes, tout en italien, représentée au Théâtre-Italien de Paris, en janvier 1717.

No hay deuda que no se pague, y convirado (1) *de piedra* : Il n'y a pas de dette qui ne se paie, et le Convié de pierre, tel est le titre de la comédie que Zamora mit au jour vers 1725, cent ans après celle de son compatriote Tirso de Molina.

Fabre d'Eglantine commence *le Philinte de Molière* par les deux derniers vers que dit Alceste dans *le Misanthrope*, dont il prétendait faire la suite en écrivant sa comédie. Zamora, donnant, pour premier titre à son œuvre nouvelle, une sen-

---

(1) J'écris d'abord *combidado*, ensuite *convivado* pour me conformer à l'orthographe adoptée à deux époques différentes. Nos anciens avaient raison d'appeler *convent* ce que l'on nomme aujourd'hui *couvent* ; nous disons pourtant *conventicule*, *conventuel*, *convention nationale*, tous ces mots viennent du latin *conventus*, assemblée.

tence empruntée à la grande scène finale de *el Burlador de Sevilla*, semble vouloir continuer le drame de son prédécesseur. Point du tout : c'est le même sujet qu'il traite d'une manière bien inférieure à celle de Tirso de Molina, sans profiter des améliorations de Molière, et surtout du style de ce maître.

Le chœur mystérieux et funèbre de Tirso a chanté :

Que no hai plazo que no llegue,
Ne deuda que no se pague.

Le Commandeur achève son rôle par ces mots, refrain sentencieux de la pièce :

Esta es la justicia de Dios,
Quien tal hace que tal pague.

Zamora, prenant le vers final de ce chœur pour le colloquer en tête de sa pièce, a cru devoir remplacer par un *De profundis* les paroles menaçantes et significatives que Tirso prêtait à ses voix infernales.

La copie est maintenant préférée à l'original ; le drame de Zamora, dont les Espagnols reconnaissent l'infériorité, n'en est pas moins représenté sur leurs théâtres. Reviendront-ils à Tirso, comme nous avons eu le bon esprit de revenir à Molière?

Il Dissoluto ossia Don Giovanni Tenorio, comédie en cinq actes, en vers blancs, de C. Goldoni, représentée à Venise, en 1736.

Voici comment l'auteur de cent cinquante comédies, dont les meilleures ne s'élèvent pas au-dessus de la médiocrité, s'exprime au sujet du drame qu'il remet en œuvre.

— Tout le monde connaît cette mauvaise pièce espagnole, que les Italiens appellent *il Convitato di pietra*, et les Français *le Festin de Pierre*. Je l'ai toujours regardée, en Italie, avec horreur, et je ne pouvais pas concevoir comment cette farce avait pu se soutenir pendant si longtemps, attirer le monde en foule, et faire les délices d'un pays policé. Les comédiens

italiens en étaient surpris eux-mêmes ; et, soit par plaisanterie, soit par ignorance, plusieurs disaient que l'auteur du *Festin de Pierre* avait fait un pacte avec le diable pour le soutenir.

» Je n'aurais jamais songé à travailler sur cet ouvrage ; mais ayant appris assez de français pour le lire, voyant que Molière et Thomas Corneille s'en étaient occupés, j'entrepris aussi de régaler ma patrie de ce même sujet, afin de tenir parole au diable avec un peu plus de décence. Je ne pouvais pas donner l'ancien titre à ma pièce nouvelle, puisque la statue du Commandeur n'y parle pas, n'y marche pas, et ne va point souper en ville. Je l'appelai *Don Juan*, comme avait fait Molière, en ajoutant *ou le Dissolu*. Je crus ne devoir pas supprimer la foudre qui frappe, écrase don Juan, parce que le méchant doit être puni ; mais je ménageai cet événement de manière que ce pouvait être un effet immédiat de la colère de Dieu, et qu'il pouvait provenir aussi d'une combinaison de causes secondes, dirigées toujours par les lois de la Providence.

» Comme dans cette pièce, en cinq actes, en vers blancs, je n'avais pas employé d'Arlequin, ni d'autres masques italiens, je remplaçai le comique personnage par un berger accompagné d'une bergère, qui, réunis à don Juan, devaient faire reconnaître la Passalacqua, Goldoni, Vitalba ; et montrer, sur la scène, l'inconduite de l'une, la bonne foi de l'autre et la méchanceté du troisième. *Elisa* était le nom de la bergère, et la Passalacqua s'appelait *Elisabetta*. Le nom de *Carino*, que je donnais au berger, était, moins une lettre, le diminutif de mon prénom *Carlo*, *Carlino* ; et l'acteur Vitalba, représentant don Juan, rendait exactement son vrai caractère.

» Elisa tenait dans ma pièce les mêmes propos dont la Passalacqua s'était servie pour me tromper ; elle faisait usage, sur la scène, de ces larmes, de ce couteau dont j'avais été la dupe. Le public connaissait mon aventure, et je me vengeais ainsi de la perfidie de la comédienne, en même

temps que le berger Carino se vengeait de son infidèle.

» J'avais terminé mon drame; il s'agissait de le mettre en scène. Prévoyant que la Passalacqua ne consentirait point à se jouer elle-même, j'avais prévenu le directeur et le propriétaire du théâtre; je fis distribuer les rôles sans lire la pièce aux acteurs. La Passalacqua se reconnaissant trait pour trait dans le personnage qu'elle devait représenter, courut s'en plaindre au directeur, comme à son excellence Grimani. A l'un, à l'autre, elle protesta qu'elle ne paraitrait pas dans cette pièce à moins que l'auteur n'y fît des changements essentiels; mais il fut décidé qu'elle jouerait le rôle d'Elisa tel qu'il était, ou qu'elle sortirait de la compagnie. Effrayée de l'alternative, l'actrice prit son parti en brave, apprit son rôle, et le rendit admirablement.

» A la première représentation, le public accoutumé dès longtemps à voir dans *il Convitato di pietra*, Arlequin se sauver du naufrage, au moyen de deux vessies, et don Juan sortir à sec des flots de la mer, sans avoir dérangé le galant édifice de sa coiffure, ne savait pas trop ce que signifiait cet air de noblesse, que l'auteur donnait à l'ancienne bouffonnerie. Fort heureusement, un grand nombre de spectateurs n'ignoraient pas mon aventure avec la Passalacqua et Vitalba; l'anecdote, passant de bouche en bouche, sauva la pièce. On y trouva de quoi s'amuser et rire, on s'aperçut que le comique raisonné, décent, était bien préférable au comique trivial de la farce.

» Mon nouveau *Don Juan* augmentait chaque jour de crédit et de fortune; on le donna, sans interruption, jusqu'au mardi-gras; il fit la cloture du théâtre. Malgré son brillant succès, je ne le destinais pas à figurer dans le recueil de mes ouvrages, non plus que mon *Bélisaire*. C'était *le Festin de Pierre* réformé, j'en conviens, mais cette réforme n'était pas celle que j'avais en vue. Ayant retrouvé cette pièce imprimée à Bologne, et maltraitée horriblement, je consentis à lui donner place dans mon *théâtre*, d'autant plus que si mon *Dissoluto* n'était pas du genre nouveau que je m'étais proposé

d'introduire, il n'était pas non plus de celui que j'avais rejeté. » GOLDONI, *Mémoires*, tome 1er, chapitre 29.

L'auteur n'a pas compris ce que la statue ambulante présentait d'éminemment dramatique; il en parle avec la bonhomie de Cassandre et la naïveté d'Arlequin.

Le Festin de Pierre, comédie en cinq actes, traduction de *il Convitato di pietra*, représenté le 15 avril 1743, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, avec un grand luxe de mise en scène.

Le Grand Festin de Pierre, pantomime représentée par la troupe des sieurs Colin et Restier fils, à la foire Saint-Laurent, au mois de septembre 1746.

On me pardonnera de ne point faire mention des petits *Festins de Pierre* exécutés sur les théâtres de marionnettes, où les bambins allaient applaudir Polichinelle, valet de don Juan, ajustant à sa guise les facéties de Catalinon, de Camacho, d'Arlequin et de Sganarelle.

Il Convitato di pietra, d'Onofrio Giliberti, de Solofra, en prose, mis en scène à Naples en 1652. C'est le type du drame que les comédiens italiens représentèrent à Paris en 1657, peu de temps après leur arrivée et leur établissement. Jusqu'alors ils n'avaient fait que des excursions en France. La comédie de Giliberti, première imitation de la pièce espagnole de Tirso de Molina, imprimée en 1652, par Francesco Savio, in-12.

Il Convitato di pietra, opera (1) esemplare, en trois actes, en prose, de Giacinto-Andrea Cicognini, de Prato, docteur en droit à Florence, représentée à Venise, imprimée dans la même ville, sans nom d'imprimeur et sans date, in-12.

Il Convitato di pietra, opera *regia* ed esemplare, imprimée à Trévise, sans noms d'auteur et d'imprimeur, et sans date, in-12. C'est la même pièce.

---

(1) Il ne s'agit point ici d'un drame lyrique; je ferai connaître plus tard l'origine et la signification de ce mot *opera* que l'on appliquait alors à de simples comédies parlées.

Il Convitato di pietra, opera esemplare, del signor Giacinto-Andrea Cicognini, dédiée à Carlo Antonio Corradi, maître d'hotel de l'éminentissime cardinal Rasponi, imprimée à Ronciglione, en 1671, in-12, pour le compte de Francesco Lupardi, libraire à Rome, place Navona.

Cette édition fait connaître la date de la publication de la pièce de Cicognini, mais non pas celle de sa représentation, qui du reste ne pouvait pas être antérieure de plus d'un an à 1671. Les trois éditions que je cite ont été données à peu près en même temps, dans les villes où le drame était représenté. C'est donc à tort que l'on désigne *il Convitato di pietra* de Cicognini comme ayant servi de canevas à la pièce que les comédiens italiens mirent en scène à Paris en 1657. Bien que Cicognini eût travaillé pour le théâtre dès l'année 1646 (1), il ne mit au jour son imitation du *Burlador de Sevilla*, que onze ou douze ans après que l'œuvre de Giliberti, remaniée par les bouffons italiens, eut fait son explosion à Paris.

Francesco Cicognini, de Prato, père de Giacinto-Andrea, avait fait batir dans sa ville natale un superbe collège, muni d'une salle de spectacles, et confié d'abord aux Jésuites. Le grand-duc y descend maintenant lorsqu'il vient à Prato : collège, palais, cour et théâtre pendant quelque temps, on ne dit point que cette sorte de frivolité singulière ait influé sur le régime de l'établissement et la solidité des études.

Il Convitato di pietra, opera tragica, en prose, d'Andrea Perucci, de Palerme. Éditions de Naples, de Francesco Massari, portant les dates de 1678 et 1684, in-12.

Il Convitato di pietra, opera tragica, en prose, imprimé à Naples par Giovanni-Francesco Pace, 1690, in-12. C'est la pièce de Perucci, revue, embellie par Enrico Preudarca.

Don Giovanni ossia il Convitato di pietra, ballet en quatre

---

(1) *Celio*, dramma musicale, de Cicognini, porte la date de 1646 ; et c'est le plus ancien ouvrage que l'on connaisse de cet auteur.

actes d'Angiolini, musique de Gluck, composé probablement pour le théâtre de Parme en 1758.

Le premier document que j'ai découvert sur cette œuvre de Gluck se trouve dans les *Remarques sur la musique italienne et sur la danse, Lettres à milord Pembroke, par Mme Sara Goudar*. Cette musicienne écrivait en 1771, pendant un long séjour fait en Italie. Elle était bien renseignée au sujet de tout ce qui regardait les théâtres lyriques. La mise en scène du ballet de *Don Giovanni* était un fait récent; douze ou treize ans venaient à peine de s'écouler depuis sa première exhibition. — Jomelli, dit Sara Goudar, avec un génie fait exprès pour la musique, la perfectionna; mais les semi-cromes l'entrainèrent. Il fut forcé de suivre le torrent des notes. On pourrait le mettre au rang des législateurs de la musique, si de son temps elle eût été susceptible de législation. Il fit chanter dans tous les principes; mais les principes avaient besoin eux-mêmes de réforme.

» Gluck, Allemand comme Hasse, l'imita; quelquefois même le surpassa : mais souvent il fit mieux danser que chanter.

» Dans le ballet de *Don Juan ou le Festin de Pierre*, il composa une musique admirable. »

Publiées d'abord, à Paris, en 1773, les *Remarques* de Mme Sara Goudar ont été reproduites dans ses *OEuvres mêlées*, Amsterdam, 1777, in-12, page 11 du tome second.

Ange Goudar, de Montpellier, mari de Sara Goudar, a mis au jour, sous le nom de *Jean-Jacques Sonnetti*, un pamphlet asez original ayant pour titre *le Brigandage de la musique italienne*. Amsterdam et Paris, Bastien, 1780, in-12 de 173 pages.

Dans son recueil intéressant et curieux, *das Kloster*, Le Cloître, tome III, deuxième cellule, Scheible fait mention du ballet de *Don Juan;* et nous dit que Marx pense que la musique en fut écrite par le célèbre compositeur en 1765; c'est une erreur. Scheible a pris la date d'une autre pièce, pour la date du ballet de Gluck. Il suffit de lire l'article de Marx sur Gluck dans le Dictionnaire de musique de Schilling, pour

s'en convaincre ; je maintiens donc ma date 1758. Scheible ajoute que — dans plusieurs scènes, la musique présente l'expression terrible que réclame le sujet, mais que le livret ou programme est fort *maigre*. » Scheible indique ensuite de la manière suivante les principales situations de ce drame irrégulier.

Acte I. Madrid, promenade, maison du Commandeur. Don Juan et son valet. Des musiciens donnent une sérénade à la nièce du Commandeur. Elle fait ouvrir la porte ; don Juan se glisse furtivement dans la maison. Un cliquetis d'épees se fait entendre à l'intérieur ; les musiciens se sauvent. Duel dans la rue.

Acte II. Salon dans la maison de don Juan. Fête où don Juan danse un pas de deux avec la nièce du Commandeur. Festin. La statue du mort arrive ; elle est invitée à prendre place ; à son tour, elle invite don Juan à venir la visiter le lendemain dans son caveau funèbre. Don Juan sort seul, l'épée à la main.

Acte III. Intérieur du caveau. La statue veut forcer le scélérat à se repentir ; elle lui fait entendre les rugissements des damnés dans l'enfer ; et, comme tout est inutile : elle le précipite dans un gouffre qui s'ouvre.

Acte IV. L'enfer. Les diables se disputent la personne de don Juan, qui, enfin lié, est jeté dans le plus profond des abîmes.

Gluck est le premier musicien dont les accords énergiques soient venus se joindre au drame si vigoureusement dessiné de *Don Juan*. Cette œuvre si bien entreprise devait être continuée par Mozart, qui, trente ans après, en produisant son merveilleux opéra, vint poser une borne que nul encore n'a passée. Gluck et Mozart, quels noms illustres ! Gluck ouvrant une carrière que Mozart doit fermer. Oserait-on dire avec le bonhomme Goldoni que le drame de Tirso de Molina, de Molière, n'est qu'une mauvaise farce ?

La musique de Gluck écrite pour le ballet de *Don Juan*, arrangée pour le clavecin, a paru depuis longtemps chez Trautwein à Berlin. Je pense qu'une édition nouvelle de ce monument précieux de l'art serait accueillie avec empressement par les amateurs.

Il Convitato di pietra, opéra en deux actes, musique de

Gazzaniga, représenté sur le théâtre de Bergame en 1788; l'année suivante, à Milan; à Paris en 1791, par les Italiens établis au théâtre Feydeau; cette dernière fois, avec suppression, addition, substitution de plusieurs morceaux. Cherubini écrivit un quatuor pour cet opéra devenu pastiche, où l'on remarquait même des morceaux du *Don Giovanni* de Mozart.

Plusieurs biographes ont pensé que le livret mis en musique par Cimarosa, en 1782, ayant pour titre *il Convito*, était bati sur le sujet de *Don Juan;* c'est une erreur. Ces biographes reproduisent la bévue française en appelant ce drame lyrique *il Convito di pietra*. La pièce dont il s'agit est une imitation de *il Festino*, comédie de Goldoni, et ne présente aucun trait de ressemblance avec le drame espagnol, type de tous les *Don Juan*.

Il Convitato di pietra, *ossia il Dissoluto*, opéra en deux actes, musique de Vincent Righini, alors agé de dix-sept ans. Le livret, sans nom d'auteur, publié à Vienne, lors de la première représentation, porte la date de 1777.

Il Dissoluto punito, opéra en deux actes, paroles de Lorenzo Da Ponte, musique de W. A. Mozart, mis en scène à Prague le 4 novembre 1787.

Il Convitato di pietra, opéra en deux actes, musique de Tritto (Jacques), mis en scène à Milan, 1796.

Don Juan, drame lyrique, en trois actes; représenté pour la première fois, par l'Académie impériale de Musique, le 20 fructidor an XIII (17 septembre 1805), in-8, Paris, Ballard, an XIII-1805. On lit au verso: — Le poème est de MM. J. Thuring, général de brigade, et D. Baillot (non violoniste!!!) sous-bibliothécaire de la bibliothèque impériale de Versailles. La musique est de Mozart, arrangée par M. Kalkbrenner, membre de l'Académie impériale de Musique. »

Ce livret, ce dérangement, cet abattis suivi d'une reconstruction à peu près complète, sont un chef-d'œuvre inimaginable de sottise et d'ineptie; un forfait d'autant plus honteux, que l'Institut impérial des sciences et arts, formant

la majorité du jury de l'Opéra, s'empressa de le revêtir solennellement de son approbation. *Asinos, asini fricant.* On trouvera l'analyse de ce gâchis monumental dans mon *Histoire de l'Académie royale de Musique.* Je ne puis me décider à fouiller une seconde fois dans cette ordure doublement académique.

Don Juan ou le Festin de Pierre, opéra comique en quatre actes, d'après Molière et le drame italien, paroles ajustées sur la musique de Mozart, par Castil-Blaze, représenté, pour la première fois, à Lyon, le 10 décembre 1822, à Paris, sur le théâtre de l'Odéon, le 24 décembre 1827. Paris, 1821. Vente, in-8; grande partition gravée, Ch. Laffilé.

Don Juan, opéra en cinq actes de Mozart, représenté, pour la première fois, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, le 10 mars 1834; in-8, Paris, A. Guyot, Urbain Canel, 1834, partition in-8, Mme Launer.

C'est le même travail que le précédent, quant aux paroles ajustées sous le chant figuré. Les vers destinés aux récitatifs, et substitués à la prose de Molière, que l'on disait à l'Odéon, sont de M. Émile Deschamps et de mon fils Henri Castil-Blaze.

DON JUAN.

Ay Aminta de mis ojos!
Mañana sobre birillas
De tersa plata, estrellada
Con clavos de oro de tibur,
Pondras los hermosos pies,
Y en prision de gargantillas
La alabastrina garganta,
Y los dedos en sortijas,
En cuyo engaste parezcan
Transparentes perlas finas.

AMINTA.

A tu voluntad, esposo,
La mia desde oy se inclina:
Tuya soy.

DON JUAN. *a parte.*

Qué mal conoces
Al Burlador de Sevilla!

Voici comment les auteurs de la version française du *Don Giovanni*, mise au jour le 10 mars 1834, sur notre grande scène lyrique, ont imité ce joli fragment de Tirso de Molina.

DON JUAN.

Non, vous ne serez pas femme d'un paysan ;
Non, non, je ne veux pas que le soleil vous brûle.
Eh ! que dirait le roi, s'il savait que don Juan
Vous a vue, et permet qu'un manant vous épouse !
Qu'en d'ignobles travaux vous noircissiez vos mains,
Vos mains blanches à rendre une infante jalouse !
Et que vous déchiriez aux cailloux des chemins,
Vos pieds, vos petits pieds de comtesse andalouse !
Non, à ces mains des gants, à ce cou des colliers ;
Pour ces pieds des tapis ou la molle pelouse
De mes grands bois de citronniers ;
Et sur ce front charmant, des gazes diaphanes,
Qui, vous entourant de leurs plis,
Défendront la rose et les lis
Des insectes du soir et des regards profanes.
Qu'en dis-tu, mon amour ? Laisses-tu volontiers
Pour nos palais brillants l'ennui de leurs cabanes,
Et tes lourds paysans pour nos beaux cavaliers ?

DON JUAN, poème en cinq chants de lord Byron, **non achevé.**

— Le cinquième chant est si loin d'être le dernier du *Don Juan*, que c'est à peine l'ouverture du poème. Je prétends faire faire à mon héros son tour d'Europe, avec le mélange convenable de sièges, batailles, aventures, et le faire finir, comme Anacharsis Cloots, dans la révolution française. A combien de chants cela pourra s'étendre, c'est ce que j'ignore; et même, en supposant que je vive assez, je ne sais si je l'achèverai. N'importe, c'est là mon plan. Je veux en faire un cavalier *servente* en Italie, une cause de divorce en Angleterre, une sentimentale figure à la Werther en Allemagne, de façon à mettre en relief les ridicules de la société dans chacun de ces pays, à développer mon homme, graduellement gâté, blasé, à mesure qu'il vieillit, ainsi que cela doit être. Je n'ai pas encore déterminé si je le ferai finir par l'enfer, ou par un mauvais mariage; ignorant quel est le pire? C'est en enfer

qu'il est conduit par la tradition espagnole, probablement par allégorie à l'autre état.

» Maintenant, vous en savez autant que moi sur le sujet. » LORD BYRON, *lettre à Murray*, Ravenne, 16 février 1821.

— Une très jolie dame italienne avait lu *Don Juan* et m'en faisait quelques compliments avec les restrictions convenables. Je répondis que ces critiques étaient justes; mais que je n'en croyais pas moins que le *Don Juan* vivrait plus longtemps qu'*Harold*. — Ah ! mais, dit-elle, j'aimerais mieux trois ans de la renommée de *Childe-Harold* que l'immortalité de *Don Juan !* » La vérité c'est que c'est *trop vrai*, les femmes détestent tout ce qui ternit l'oripeau du *sentiment;* elles ont raison, car c'est leur arracher leurs armes. Je n'ai jamais connu de femme qui, par cette raison, ne détestât les *Mémoires de Gramont.*

» Dans *Don Juan*, presque tout est de la vie réelle, soit de la mienne propre, soit de celle de gens de ma connaissance ; et par parenthèse, une grande partie de la description de l'ameublement, dans le chant III, est empruntée au *Tripoli* de Tully. Le reste appartient à mes propres observations. Rappelez-vous que je n'ai jamais voulu cacher mes sources, et que si je n'ai pas relevé d'avance la chose, c'est parce que *Don Juan* n'a ni préface, ni nom d'auteur. Si vous pensez que cela en vaille la peine, faites-en mention à votre manière. De telles accusations me font rire de pitié, convaincu que je suis que jamais écrivain n'emprunta moins et ne s'appropria davantage ses matériaux. Beaucoup de rapports viennent de coïncidence. Tenez : lady Morgan, dans *l'Italie*, livre excellent, appelle Venise la *Rome de l'Océan :* je me suis servi de la même expression dans *Foscari*, et cependant vous savez que la pièce est écrite, envoyée en Angleterre depuis plusieurs mois ; et c'est le 16 seulement que j'ai reçu *l'Italie*. LORD BYRON, *lettre à Murray*, son éditeur ; Ravenne, 23 août 1821.

— Ce fut à cette époque d'enivrement et de séductions que *Don Juan* fut conçu, 1818, et en partie écrit. Jamais

pages ne reflétèrent avec plus de vérité chaque nuance de sentiment, de caprice et de passion, qui, tels que les vents d'automne, ravageaient l'ame de Byron. Il ne fallait, en vérité, rien moins que la singulière combinaison de circonstances qui le poussaient, de séductions de tout genre qui l'entouraient, de tant d'irritations, de mouvements, d'activité dévorante d'esprit, pour varier son inspiration et le rendre capable d'une œuvre, qui demandait la froide subtilité de la vieillesse, jointe à la vivacité d'un jeune homme, à l'ardeur de son tempérament : l'esprit d'un Voltaire et la sensibilité d'un Rousseau : une connaissance minutieuse et pratique de l'homme social, et l'ame contemplative, l'abstraction du poète ; un tact délicat, une sorte d'intuition de tout ce qu'il y a de plus grand, de plus touchant dans l'humaine vertu, et la flétrissante et profonde expérience de tout ce qu'elle a de plus dépravé : bref, les deux extrêmes de la nature inconséquente et double de l'homme, tantôt exhalant son odeur cadavéreuse, tantôt de célestes parfums; tel était cet étrange assemblage d'éléments contraires, se réunissant dans la même ame, et travaillant alternativement à la même tâche; seule source dont pouvait jaillir ce poème extraordinaire : preuve la plus frappante et, à quelques égards, la plus pénible de la versatilité du génie que l'on ait jamais offerte à l'admiration, à l'étonnement des siècles. » MOORE, *Mémoires de lord Byron.*

Le Souper chez le Commandeur, drame en prose et vers, sans division en actes, en scènes, de Hans Werner (Ange-Henri Castil-Blaze) ; inséré dans la *Revue des Deux-Mondes,* juin 1834 ; on en a fait un tirage à part. .

Don Juan de Marana ou la Chute d'un Ange, mystère en cinq actes et sept tableaux, d'Alexandre Dumas, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 30 avril 1836.

Don Juan de Marana ou la Chute d'un Ange, drame en dix tableaux, raconté par Robert Macaire et Bertrand; par l'au-

teur des parodies de *Marie Tudor*, *Angèle*, etc. (Roberge.)
Paris, Bezou, 1836, in-8 de 36 pages, 75 centimes.

LES AMES DU PURGATOIRE, *nouvelle de Prosper Mérimée*, insérée dans la *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1834.

— Cicéron dit quelque part, c'est, je crois, dans son traité *de la Nature des Dieux*, qu'il y a eu plusieurs Jupiters, — Jupiter en Crète, un autre à Olympie, — un autre ailleurs ; — si bien qu'il n'y a pas une ville de Grèce un peu célèbre qui n'ait eu son Jupiter à elle. De tous ces Jupiters, on en a fait un seul à qui l'on a attribué toutes les aventures de chacun de ses homonymes. C'est ce qui explique la quantité de bonnes fortunes que l'on prête à ce dieu.

» La même confusion est arrivée à l'égard de don Juan, personnage qui approche de bien près de la célébrité de Jupiter. Séville seule a possédé plusieurs dons Juans ; mainte autre ville cite le sien. Chacune avait autrefois sa légende séparée. Avec le temps, toutes se sont fondues en une seule.

» Pourtant, en y regardant de près, il est facile de faire la part de chacun, ou du moins de distinguer deux de ces héros, savoir : don Juan Tenorio, qui, comme chacun sait, a été emporté par une statue de pierre ; et don Juan de Marana, dont la fin a été toute différente.

» On conte de la même manière la vie de l'un et de l'autre : le dénouement seul les distingue. Il y en a pour tous les goûts, comme dans les pièces de Ducis, qui finissent bien ou mal selon la sensibilité des lecteurs.

» Quant à la vérité de cette histoire ou de ces deux histoires, elle est incontestable ; on offenserait grandement le patriotisme provincial des Sévillans si l'on révoquait en doute l'existence de ces garnements qui ont rendu suspecte la généalogie de leurs plus nobles familles. On montre aux étrangers la maison de don Juan Tenorio, et tout homme ami des arts n'a pu passer à Séville sans visiter l'église de la Charité. Il y aura vu le tombeau du chevalier de Marana avec cette inscription dictée par son humilité, ou si l'on veut

par son orgueil : *Aqui yace el peor hombre que fué en el mondo.* Le moyen de douter après cela?

» Il est vrai qu'après vous avoir conduit à ces deux monuments, votre *cicerone* vous racontera encore comment don Juan (on ne sait lequel) fit des propositions étranges à la Giralda, cette figure en bronze qui surmonte la tour moresque de la cathédrale, et comment la Giralda les accepta; — comment don Juan, se promenant, chaud de vin, sur la rive gauche du Guadalquivir, demanda du feu à un homme qui passait sur la rive droite en fumant un cigarre, et comment le bras du fumeur (qui n'était autre que le diable en personne) s'allongea tant et tant qu'il traversa le fleuve et vint présenter son cigarre à don Juan, lequel alluma le sien sans sourciller et sans profiter de l'avertissement, tant il était endurci...

» J'ai tâché de faire à chaque don Juan la part qui lui revient dans leur fonds commun de méchancetés et de crimes. Faute de meilleure méthode, je me suis appliqué à ne conter de don Juan de Marana, mon héros, que des aventures qui n'appartinssent pas par droit de prescription à don Juan Tenorio, si connu parmi nous par les chefs-d'œuvre de Molière et de Mozart. » *Prélude mis en tête des* **Ames du purgatoire.**

Les Mémoires de Don Juan, *par Félicien Mallefille*, commencés dans *la Presse*, journal, le 21 août 1847.

« M. Ce personnage dont je ne prétends plus en aucune façon contester l'existence, n'est-il pas multiple? Ce prénom si fameux, dont on fait le symbole même de la passion, n'a-t-il pas été illustré par plusieurs hommes semblables d'encolure, de mœurs et de caractère? Je serais tenté de le croire d'après la tradition qui nous l'a transmis accompagné de plusieurs noms de famille différents, de deux au moins, que tout le monde connaît.

» A. Don Juan Tenorio et don Juan de Marana, n'est-ce pas?

» M. Précisément.

» A. Ah ! ah ! il y en a bien d'autres, que tout le monde ne connaît pas, et que je connais, moi. Pour vous en citer quelques-uns, la **Chronique de Séville**, dit *Juan Tenorio;* la **Chronique de Grenade**, *Juan d'Albarren;* la tradition populaire des deux villes, *Juan de Marana;* le capitaine Bernal Diaz, dans son **Histoire vraie de la conquête de la Nouvelle Espagne**, *Juan de Salazar;* Gomora, le chapelain de Fernand Cortez, dans sa **Chronique de la Nouvelle Espagne**, et, d'après lui, don Antonio de Solis, historiographe en chef des Indes, sous le roi Philippe IV, dans son **Histoire de la conquête du Mexique**, *Juan de Salamanca.* Ces noms se retrouvent aussi, tantôt l'un, tantôt l'autre, dans les **Chroniques portugaises** laissées par Barros et Castaneda, sur les expéditions et guerres faites à la côte de Coromandel ; dans le *Opus epistolarium* de Pietro Martire de Anghiera, latinisé en *Petrus Martyr ;* dans...

» M. Grace ! en voilà dix fois plus qu'il ne m'en faut pour anéantir toute controverse. Passons.

» A. Eh bien ! tous ces noms désignent le même homme ; tous excepté celui de *Salamanca*, sobriquet gagné à l'Université par des prouesses scandaleuses, tous lui appartiennent. *Tenorio* et *Salazar* sont deux noms de famille, l'un paternel, l'autre maternel ; car vous saurez qu'autrefois, dans toutes les provinces d'Espagne, sauf la Manche, les femmes conservaient en se mariant leur nom de famille et le transmettaient la plupart du temps à leurs enfants, seul, si c'étaient des filles, joint à celui du père, si c'étaient des garçons. *Albarren* est le nom d'une terre seigneuriale; *Marana*, celui d'un comté. *Don Juan Tenorio y Salazar, deuxième comte de Marana, premier seigneur d'Albarren*, tel est le nom véritable, authentique et complet de notre personnage. Je ne fais que reconstituer exactement un ensemble décomposé par la multitude des événements et l'ignorance des hommes. Vous me parliez tantôt d'Hercule à propos de don Juan ; mais au lieu de l'analogie que vous prétendiez établir entre les deux héros, il y a, comment dirai-je ? antithèse, faute de

mieux. L'antiquité grecque a réuni sur une seule tête plusieurs célébrités guerrières, et de tous ces destructeurs de monstres, construit un Hercule, tandis que les modernes ont fractionné don Juan, dispersé son nom et mis sa vie au pillage. Une individualité si haute et si vaste, si grande en tout sens, paraissait monstrueuse au vulgaire et partant impossible. On ne voulait, on ne ne pouvait croire qu'un homme, un seul homme, eût pu suffire à tant de passions, d'entreprises, de périls, d'intrigues, de voyages, de combats, à un tel conflit d'aventures, à une pareille diversité de fortunes, à tout ce tumulte de sensations, à des joies si enivrantes, à de si poignantes douleurs, à ces amours sans pareils, à ce combat acharné du regret et de l'espérance, à cette recherche perpétuelle de l'impossible, à cette poursuite d'une chimère altérée de pleurs et de sang, à ce sacrifice impitoyable et continu d'autrui et de soi-même. »

Ce dialogue entre l'auteur Mallefille et Fray Agostino, moine de Séville, fait partie de l'introduction qui précède les **Mémoires de Don Juan.** Après avoir pris tant de soin pour établir la généalogie de son héros, M. Mallefille abandonne le vrai don Juan, en choisit une autre qu'il fait naître au seizième siècle, époque où les statues ne marchaient plus, et construit des mémoires de fantaisie, dont la première partie seule a paru.

Voir, pour l'introduction, *la Presse* du 21 au 29 août 1847; pour le premier livre, du 1er au 9 février 1848; pour le deuxième livre, du 10 au 18; pour le troisième, les 19, 22, 23, 24 février, et les onze premiers jours de mars.

Don Juan Alfonso de Benavidès.

— Aucun écrit ne constate avec qui fut marié ce chevalier ni quel était son père; néanmoins, d'après ce qu'en a dit Martin Lopez de Leçana, il était descendant d'un fils du roi don Alonso de Léon, avide de gain, *arido de ganancia*, et frère du saint roi don Fernand.

Et de cette manière le nom patronimique d'*Alonso* fut conservé dans leur famille. Ils ont pour armes le lion de gueules rampant en champ d'argent, chargé de barres d'or. Il fut le premier de cette maison qui s'appela *de Benavidès*, à cause de la ville de Benavidès dont il fut le seigneur.



Don Juan Tenorio.

« Ces mêmes armes du lion barré (toutefois le champ en est d'or, et les barres du lion sont *jaqueladas*, componnées, d'azur et d'argent) se rapportent si bien à la famille de Tenorio, que l'on peut croire qu'elle vient de la même souche; par la ressemblance des armes, comme par ce qu'on lit dans la chronique du même roi don Alonso, chapitre 40. Là se conserve la mémoire de Alfonso Jufre Tenorio, amiral de Castille, qui fut un des grands hommes de ce temps. Il y est dit que Juan Alonso de Benavidès (qui était son parent, et demeurait à la cour au service du roi) lui fit obtenir un brevet (*alvala*) qui le chargeait de garder la cité de Séville contre les entreprises de l'infant don Philippe, à qui le commandement de cette place venait d'être enlevé. Mais il sera parlé

plus amplement de ce lignage en la troisième partie de cette histoire. Dans la chronique imprimée, on lit : *Pero Alfonso de Benavidès*, c'est une erreur ; il faut dire *Juan Alfonso de Benavidès*. GONÇALO ARGOTE DE MOLINA, NOBLEZA DE ANDALUZIA, *en Sevilla, por Fernando Diaz*, 1588, 1 vol. in-folio, feuillet 222.

Notre bibliothèque nationale possède quatre exemplaires de cet ouvrage rare. Les blasons d'un de ces exemplaires sont enluminés.

Argote de Molina dit qu'il sera parlé plus amplement de la famille Tenorio dans la troisième partie du livre dont il a publié seulement la première. L'auteur, devenu fou, mourut avant de mettre au jour la seconde.

La note suivante, écrite sur le catalogue de notre Bibliothèque nationale, par Clément, sous-bibliothécaire, en 1700, justifie ainsi l'absence des deux volumes annoncés : *Secundam et tertiam hujus operis partem parabat sed non perfecit. Decessit non benè sanâ mente, parvâ re domesticâ.*

Les bibliothécaires espagnols ayant sans doute négligé de donner un avis de ce genre aux personnes qui s'occupent de recherches historiques, un jeune Sévillan, désolé de ne pouvoir rencontrer en Espagne ces deux volumes introuvables et pourtant annoncés, vint les chercher naguère à la Bibliothèque nationale de Paris, et ne fut pas plus heureux. Beau garçon, au regard séduisant, d'une taille élevée et bien prise, noble et gracieux en sa manière d'agir et de s'exprimer, on l'avait déjà salué *sotto voce* du nom de *Seigneur don Juan*, lorsqu'il se fit connaître pour un arrière-petit-neveu du héros de Tirso, de Molière, de Mozart. C'était don Juan Tenorio, qui venait en personne chercher dans nos archives littéraires des notes historiques sur sa famille. Il ne put y trouver que les documents dont je vous ai fait part. Ce don Juan de 1850 n'était précédé par aucune statue, et peut-être avait-il laissé Catalinon, Arlequin, Philippin, Carrille, Sganarelle, Camacho ou Leporello dans son cabriolet, à la porte de quelque Anna parisienne.

Li Jus de saint Nicholai, Jean Bodel, vers 1240, traduit par Francisque Michel.

Dans *le Jeu de saint Nicolas*, évêque de Myre, une statue est mise en scène, mais elle se tait, ne marche point, et garde fort mal un trésor.

Les croisés ont été défaits, à Massoure sans doute ; le Prud'homme, l'un d'eux, pris sur le champ de bataille, est conduit au roi d'Afrique, et menacé de la mort la plus cruelle. Un ange vient le consoler dans sa prison, et l'exhorte à mettre sa confiance en Dieu, puis à saint Nicolas. Le Prud'homme se prosterne devant la statue du bienheureux prélat portant mitre en tête.

LE SÉNÉCHAL.

Roi, pour te faire voir une merveille, nous l'avons fait garder vivant. Maintenant apprends ce qu'il fait : Je le trouvai priant à genoux, à mains jointes et en pleurant devant son Mahomet cornu.

LE ROI.

Dis, vilain, y crois-tu ?

LE PRUD'HOMME.

Oui, sire, par la sainte croix ! il est juste que tout le monde le prie.

LE ROI.

Dis-moi donc pourquoi, vilain laid.

LE PRUD'HOMME.

Sire, c'est saint Nicolas, qui secourt les affligés ; ses miracles sont bien clairs : il répare à celui qui l'invoque toutes ses pertes, il remet les égarés dans leur chemin, il rappelle à Dieu les mécréants, rend la vue aux aveugles, ressuscite les noyés ; une chose, si elle est confiée à sa garde, ne sera ni perdue ni détériorée, quelque exposée qu'elle soit ; il en serait de même si ce palais était plein d'or, et qu'il fût couché sur le trésor : telle est la grâce que Dieu lui a donnée.

LE ROI.

Vilain, je saurai ceci tantôt ; avant que je parte d'ici, ton Nicolas sera mis à l'épreuve : je veux lui recommander mon trésor ; mais si j'y perds même ce que pourrait contenir mon œil, tu seras brulé ou tu subiras le supplice de la roue.....

LE SÉNÉCHAL.

Or çà, Connart, crie le ban, que le trésor est à la merci du premier venu ; c'est bien tombé pour les voleurs.

CONNART LE CRIEUR.

Oyez, oyez tous, seigneurs ; venez en avant, écoutez-moi : de par le

roi, je vous fais savoir qu'à son trésor ni à ses richesses il n'y aura jamais ni clef ni serrure. Tout aussi comme en pleine terre le peut-on trouver, ce me semble; et que celui qui le peut enlever, l'enlève; car personne ne le garde, sinon un Mahomet cornu, tout à fait mort, car il ne se remue. Or, honni soit qui bien ne crie!

Cliquet, Rasoir et Pincedé, joueurs et voleurs, profitent de l'avis au public, et vont piller le trésor du roi d'Afrique, *per amica silentia lunæ*. La statue ne dit mot et ne bouge.

LE ROI.

Qu'est-ce, par Mahomet! Qui m'éveille? Sénéchal, qu'est-ce que tu me dis?

LE SÉNÉCHAL.

Roi, tu es pauvre et réduit à la mendicité; mais tu ne dois t'en prendre à personne, depuis que tu as confié le plus grand avoir qui fût à la garde d'un homme de bois : le voilà qui gît par terre.

LE ROI.

Sénéchal, m'as-tu dit vrai, que j'ai perdu mon trésor? Ce vilain chenu, qui l'autre jour me vint sermonner, en est l'auteur; fais-le amener devant moi, car l'heure de son jugement est arrivée.

Le Prud'homme est sur le point d'être mis à mort, le bourreau le tient par la hart, déjà passée à son cou. L'infortuné captif demande un jour de répit, que le roi veut bien accorder.

LE PRUD'HOMME.

Saint Nicolas, viens à mon secours : le terme que me promet ce démon est bien court. Saint Nicolas, regarde-moi!....

L'ANGE.

Holà! beau chrétien, tais-toi, ne pleure pas... Saint Nicolas s'occupe de ta délivrance...

SAINT NICOLAS.

Malfaiteurs, ennemis de Dieu, allons! vous avez trop dormi; vous êtes pendus sans aucune ressource. Vous eûtes tort de voler le trésor, et l'hôte en le recelant a mal agi.

PINCEDÉ.

Qui est-ce qui nous a éveillés? Dieu! comme à cette heure je dormais profondément!

SAINT NICOLAS.

Fils de putains, vous êtes tous morts; à cette heure les fourches sont faites, car vous avez forfait votre vie, si vous ne croyez mon conseil.

PINCEDÉ.

Prud'homme qui nous a effrayés, qui es-tu, toi qui nous fais telle peur ?

SAINT NICOLAS.

Vassal, je suis saint Nicolas qui remet dans la voie les égarés. Remettez-vous tous en chemin ; rapportez le trésor du roi. Vous fites très grande folie quand vous osâtes jamais penser à le prendre. L'image qui était placée sur le trésor aurait bien dû le protéger : ayez soin qu'elle y soit remise aussitôt, ainsi que le trésor, si vous tenez à vos corps, et mettez l'image dessus. Je m'en vais sans aucun retard.....

LE SÉNÉCHAL.

Sire, le trésor est revenu plus grand qu'il ne fut volé : ce m'est avis qu'il est doublé, et le saint Nicolas gît dessus....

LE ROI.

Prud'homme, va quérir saint Nicolas; je ferai sa volonté sans le contredire.

LE PRUD'HOMME.

Dieu, glorifié sois-tu d'avoir investi de ta grâce ce roi qui était contre toi! Sire, félon est qui ne croit en toi et qui abandonne ton service, car ta vertu brille et resplendit. Roi, rejette ta folie, et rends-toi de mains et de cœur à Dieu, pour qu'il ait pitié de toi, et au baron saint Nicolas....

LE ROI.

Saint Nicolas, ici je me rends en ta garde et en ta merci, sans fausseté et sans fourberie. Sire, je deviens ici votre homme, et je laisse Apollon, Mahomet, et ce coquin de Tervagan...

Prud'homme, à présent nous serons tous baptisés le plus tôt que nous pourrons; je peux me vanter de servir Dieu.

LE PRUD'HOMME.

Nous devons donc chanter aujourd'hui en l'honneur de Dieu : *Te Deum laudamus.*

Saint-Gille, épicier de Saint-Germain en Laye, ventriloque de sa nature, entre un jour dans le réfectoire des cordeliers de cette ville, où ces moines faisaient bombance, et dit, en jetant sa grosse voix sur une statue de saint François : — Il vaudrait mieux prier ! » Aussitôt les révérends pères consternés, abattus, quittent la table en pâlissant, et courent à l'église y chanter cantiques, psaumes et répons comme des possédés, dans l'attente du jugement universel. Juillet 1772.

DE CELUI QUI MIT L'ANNEAU NUPTIAL AU DOIGT DE NOTRE-DAME.

» Lorsque le pape saint Grégoire parvint au pontificat, Rome avait encore beaucoup de païens. Le pontife, dans la crainte qu'ils ne fussent tentés d'adorer les nombreuses statues de saints et de saintes répandues dans la ville, les fit réunir toutes sur une place publique. Un jour que de jeunes païens s'amusaient à lutter dans cette place, l'un d'eux, nouveau marié, ayant oté son anneau nuptial de peur qu'il ne se cassât, s'avisa de le mettre au doigt d'une de ces statues, et de dire en plaisantant : Femme, je t'épouse. Cette statue était celle de la Vierge. Notre-Dame, qui n'entendait point raillerie, le prit au mot, plia le doigt, de sorte que quand il vint reprendre sa bague, il ne put la retirer.

» Ce n'est pas tout. La nuit, ayant voulu caresser sa femme, il fut très étonné de se sentir repoussé par une main puissante, qui lui serrait le corps d'une manière douloureuse. A ses cris, sa femme effrayée se lève et va quérir de la lumière. Pendant qu'elle est éloignée, Notre-Dame se montre au jeune homme, et se dit celle qu'il a épousée le matin, devant témoins. Elle exige qu'il lui soit fidèle, et qu'il renonce désormais à tout plaisir avec sa première épouse. Notre païen soupçonne à tout ceci du sortilége. Dès qu'il fait jour il appelle un prêtre pour exorciser le prétendu démon. Le prêtre vient avec une étole et de l'eau bénite, il ordonne aux deux époux de coucher ensemble et de consommer ce qu'ils avaient tenté vainement pendant la nuit; bien sûr que tant qu'il sera près d'eux avec son eau bénite, le diable n'osera point troubler leurs plaisirs. Malgré l'assurance qu'il veut leur inspirer, tous leurs efforts sont inutiles. Notre-Dame se montre de nouveau, déclare expressément qu'il n'y a ni prêtre ni eau bénite qui tienne, et qu'elle ne permettra pas qu'on lui fasse infidélité.

» Nos gens désolés vont alors conter leur aventure au pape Grégoire, qui, de peur qu'on ne soupçonnât l'Église de manquer de puissance, en ne pouvant empêcher tout ceci,

leur défend absolument d'en parler. Cependant il recommande au jeune homme de garder la continence. Ce fut ce qui contraria le plus le sire. Quelque temps après, un saint ermite lui conseille de fêter un jour de la semaine en l'honneur de la Vierge. Celle-ci, qu'un tel dédommagement avait apaisée, lui donne l'ordre, dans une apparition nouvelle, d'ériger une statue parfaitement semblable à la figure qu'elle lui montre en ce moment. D'abord le pape s'y oppose ; mais sur les instances du damoiseau, menacé par d'autres visions d'un châtiment exemplaire, s'il n'obéit, la permission est accordée, et la statue solennellement portée à Sainte-Marie de la Rotonde. Là, on est surpris de lui voir au doigt un anneau. Reconnaissant que c'est le sien, le mari la supplie de le lui rendre. Elle y consent : ce qui lui rendit en même temps la jouissance de son épouse.

» Ce miracle nous prouve, ajoute le moine poète, combien Notre-Dame est bonne ; mais il montre aussi qu'il ne faut pas badiner avec elle, encore moins lui manquer. »

LEGRAND D'AUSSY, *Contes dévots.*

L'Anneau de la fiancée ou le Nouveau Don Juan, pièce en trois actes, mêlée de chants, paroles de Brisset, musique de Blangini, représentée pour la première fois, sur le théâtre des Nouveautés, le 28 janvier 1828.

Zampa ou la Fiancée de marbre, opéra en trois actes, paroles de Mélesville, musique d'Hérold, représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 3 mai 1831.

La Vénus d'Ille, nouvelle de Prosper Mérimée, produite dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 mai 1837 ; réimprimée dans un volume publié par Charpentier en 1842, ayant pour titre *Colomba, la Mosaïque, Nouvelles et Contes de Prosper Mérimée.*

La Fille de Marbre, ballet en trois actes, de Saint-Léon, musique de Pugni, représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, le 18 octobre 1847.

— On donnait ce soir *Don Juan*, du célèbre Mozart.

» La salle était spacieuse, décorée avec élégance et magnifiquement éclairée. Le parterre et les loges étaient chargés de monde. Les premiers accords de l'ouverture me convainquirent que l'orchestre était excellent ; et je m'attendais à toutes les jouissances que promet un chef-d'œuvre.

» Dès les premières notes de l'*andante*, les épouvantements du terrible et souterrain *regno del pianto* s'emparèrent de moi, l'horreur pénétra dans mon ame. La joyeuse fanfare, placée à la septième mesure de l'*allegro*, retentit comme les cris de plaisir d'un criminel; je crus voir des démons menaçants sortir de la nuit infernale, puis des figures animées par la gaieté, danser avec folie sur la mince surface d'un abîme sans fond. Le conflit de la nature humaine avec les jouissances inconnues qui la circonviennent pour la détruire, se présenta clairement à mon esprit. Enfin, le rideau fut levé, la tempête venait de s'apaiser.

» Gelé sous son manteau, Leporello, de mauvaise humeur, fait sentinelle sous le pavillon, par la nuit noire, et commence : *Notte e giorno faticar.* — Ainsi de l'italien, me dis-je : *Ah ! che piacere !* je vais donc entendre tous les airs, tous les récitatifs, tels que le grand maître les a reçus dans son esprit et tels qu'il nous les a transmis ! — Don Juan se précipite sur la scène, et derrière lui, donna Anna retenant le coupable par son manteau. Quel aspect ! quelle tête ! des yeux d'où s'échappent, comme d'un point électrique, l'amour, la haine, la colère, le désespoir; des cheveux dont les noirs anneaux volent sur le cou brun d'une Andalouse ; ce blanc négligé qui recouvre et trahit tout à la fois des charmes qu'on ne vit jamais sans danger. Encore soulevé par l'émotion, son sein s'abaisse violemment et s'élève. Et quelle voix ! écoutez-la chanter : *Non sperar se non m'uccidi.* — A travers le tumulte des instruments s'échappent, comme par éclairs, les accents infernaux ; en vain don Juan cherche à se débarrasser. Le veut-il donc? pourquoi ne repousse-t-il pas d'une main puissante cette faible femme ? pourquoi ne prend-il

pas la fuite? le crime qu'il vient de commettre a-t-il brisé ses forces, ou le combat que se livrent en lui l'amour et la haine, lui ravit-il son courage?

» Le vieux père a payé de sa vie la folie qu'il a commise de se battre pendant la nuit contre ce terrible adversaire. Don Juan et Leporello s'avancent sur le devant de la scène. Don Juan se débarrasse de son manteau brun, et reste en costume de satin rouge brodé richement. Une vigoureuse et noble stature! Son visage est mâle, ses yeux perçants, ses lèvres mollement arrondies; le singulier jeu des muscles de son front lui donne une expression diabolique, excitant une légère terreur, sans affaiblir la beauté de ses traits. On dirait qu'il peut exercer la magie de la fascination; il semble que les femmes, dès qu'elles ont subi son regard, ne puissent plus s'en détacher et soient contraintes d'accomplir elles-mêmes leur perdition.

» Long et délié, couvert d'une veste rayée de rouge et de blanc, d'un petit manteau gris, d'un chapeau blanc à plume rouge, Leporello arpente le plancher; les traits de son visage offrent un bizarre mélange de bonhomie, de finesse, d'ironie et de jovialité. On voit que le vieux coquin mérite d'être le serviteur et le complice de don Juan. Ils ont heureusement escaladé le mur, ils ont pris la fuite. Des flambeaux. On voit reparaître donna Anna, suivie d'Ottavio, petit homme coquet, paré, compassé, de vingt-un ans au plus. Fiancé d'Anna, sans doute il demeure dans la maison, pour qu'on ait pu l'appeler si promptement : il a tout d'abord entendu le bruit, il aurait pu se hater et peut-être sauver le père; mais il fallait qu'il se parât et le beau jeune homme craint la froidure de la nuit. — *Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!* Il y a plus que du désespoir sur cet effroyable attentat, dans les accents de ce duo, de ces récitatifs, où les gémissements des flûtes, des hautbois, se mêlent avec un si précieux artifice.

» Donna Elvira, portant les traces d'une grande beauté, mais d'une beauté palie, vient se plaindre du traître don

Juan, et le compatissant Leporello remarquait fort ingénieusement qu'elle parlait comme un livre : *parla come un libro stampato,* lorsque je crus entendre quelqu'un derrière moi. On pouvait aisément avoir ouvert la loge et s'être placé dans le fond. Cela me chagrina singulièrement. J'étais si content d'être seul dans cette loge, de pouvoir entendre sans trouble, le divin chef-d'œuvre si bien représenté; de me laisser saisir par toutes les impressions qu'il porte et de m'abandonner à moi-même ! Un seul mot, un mot absurde m'eût arraché douloureusement à mon enthousiasme ! Je résolus de ne faire aucune attention à mon voisin, et tout à la représentation, d'éviter chaque mot, chaque regard. La tête appuyée sur ma main, tournant le dos à mon compagnon, je dirigeai mes yeux vers la scène.

» Tout y répondait à l'excellence du début. La petite Zerlina, amoureuse et vive, consolait par des traits charmants le pauvre sot de Masetto. Don Juan épanchait son mépris pour ses semblables, dont il ne faisait que des instruments de plaisir, dans l'air impétueux et brusque, *Fin ch' han dal vino.* Le jeu de ses muscles exprimait admirablement sa pensée. Les masques parurent. Leur prière à trois voix montait en accords purs vers le ciel. Le fond du théâtre s'ouvrit. La joie éclata ; le choc des verres retentit; les paysans et tous les masques attirés par la fête du seigneur châtelain, dansaient et formaient des groupes animés. Les trois ligués pour la vengeance arrivèrent. Tout devint solennel ; puis, on se remit à danser jusqu'au moment où Zerlina est sauvée, où don Juan s'avance courageusement, l'épée haute, au-devant de son ennemi. Il fait sauter l'épée des mains de ce faible rival, et se fraie un chemin à travers la multitude qu'il met en désarroi.

» Déjà depuis longtemps je croyais entendre derrière moi une haleine fraîche et voluptueuse, et comme le frôlement d'une robe de soie ; je soupçonnais la présence d'un être féminin ; mais entièrement plongé dans le monde idéal que m'ouvrait l'harmonie, je ne me laissais pas distraire de mes rêves. —

Non, il n'est point de paroles pour exprimer mon étonnement. Donna Anna, entièrement habillée comme je l'avais vue sur le théâtre, se trouvait là, dirigeant sur moi son regard plein d'ame et d'expression ! Je restai sans voix, je la contemplais d'un œil effaré; sa bouche (à ce qui me sembla du moins) forma un sourire légèrement ironique, dans lequel je crus voir réfléchir ma figure stupide. Je sentis la nécessité de lui parler, et cependant la surprise, je dirai presque l'effroi, appesantissaient ma langue et la rendaient immobile. Enfin, ces mots s'échappèrent involontairement : — Comment se fait-il, madame, que je vous voie ici ? » Elle me répondit dans le plus pur toscan, que si je ne comprenais pas l'italien, elle se verrait privée du plaisir de causer avec moi, car elle ne comprenait et ne parlait que cette langue. Les mots étaient pleins de douceur et résonnaient comme du chant. En parlant, l'expression de ses yeux, d'un bleu foncé, prenait plus de force, et chaque regard qui s'en échappait, faisait battre mes artères. C'était donna Anna, sans nul doute. Il ne me vint point à la pensée de discuter la possibilité de sa double présence, dans la salle et sur la scène. Avec quel plaisir je rapporterais mon entretien avec la *signora*, mais, en traduisant, chaque mot me paraît raide et pâle, chaque phrase trop alourdie, pour rendre la grace et la légèreté de l'idiome toscan.

» Tandis qu'elle parlait de don Juan et de son rôle, il me semblait que tous les trésors secrets de ce chef-d'œuvre s'ouvraient à moi, et que je pénétrais pour la première fois dans un monde étranger. Elle me dit que la musique était sa vie entière, et que souvent elle croyait comprendre, en chantant, mainte chose qui gisait ignorée en son cœur.

» Oui, je comprends tout alors, dit-elle, l'œil étincelant et la voix animée ; mais tout reste froid et mort autour de moi, lorsque au lieu de me sentir, de me deviner, on m'applaudit pour un trait brillant et difficile, pour une gracieuse fioriture, il me semble qu'une main de fer vienne me comprimer le cœur ! mais vous, vous me comprenez, car je sais que

l'empire de l'imagination et du merveilleux, où se trouvent les sensations célestes, vous est ouvert aussi !

« Quoi ! femme divine !... tu.... vous connaissez ?... »

» Elle sourit et prononça mon nom.

» La clochette du théâtre retentit : une soudaine paleur décolora le visage dépouillé de fard de donna Anna ; elle porta la main à son cœur, comme si l'atteinte d'une douleur subite venait de la frapper, et, d'une voix éteinte, disant : — Pauvre Anna, voici tes moments les plus terribles, » elle disparut de la loge.

» Le premier acte m'avait transporté, ravi ; mais après ce miraculeux incident, la musique opéra sur moi un effet bien autrement incisif et puissant : c'était comme l'accomplissement longtemps attendu de mes pressentiments les plus secrets. Dans la scène de donna Anna, je me sentis soulevé par une voluptueuse atmosphère qui me balançait légèrement ; mes yeux se fermaient malgré moi, j'éprouvais comme la sensation d'un baiser sur mes lèvres ; mais ce baiser avait toute la ténuité, la durée du son le plus mélodieux.

» *Già la mensa è preparata;* on exécuta ce finale avec la gaieté la plus désordonnée. Assis et coquetant avec deux jeunes filles, don Juan faisait sauter les bouchons les uns après les autres, et donnait un libre essor aux esprits impétueux qui frémissaient de leur joug. C'était dans une chambre peu profonde, terminée par une haute fenêtre gothique, à travers laquelle on apercevait la nuit. Déjà, tandis qu'Elvire rappelait à l'infidèle tous les serments qu'il avait faits, on voyait les éclairs sillonner le ciel, on entendait la sourde approche de l'orage. Enfin, on frappa violemment à la porte. Elvire, les jeunes filles s'enfuirent, et les accords effroyables des esprits infernaux sonnant l'alarme, s'avança le colosse de pierre, auprès duquel don Juan semblait un pygmée. Le sol tremblait sous les pas tonnants du géant.

» A travers la tempête, le tonnerre et les affreux hurlements des démons, l'athée don Juan prononça d'une voix ferme ses terribles *nò !* L'heure de l'anéantissement a sonné;

la statue disparaît, une épaisse vapeur remplit la salle ; elle se dissipe et laisse voir des figures épouvantables; don Juan se démène au milieu des tourments de l'enfer, on ne l'aperçoit plus que de temps en temps parmi les démons. Tout à coup une explosion effrayante; don Juan, son cortège infernal ont disparu ; Leporello gît étendu sans mouvement dans un coin de la scène......

» On vanta généralement les acteurs et le prestige de leur chant; mais de petites observations sarcastiques, jetées par-ci par-là, me prouvèrent que nul des assistants ne soupçonnait même l'intention profonde, sublime, de l'opéra des opéras ! *oper der opern !*.....

» Maintenant, je suis plus maître de mes sensations, et me trouve en état, mon cher Théodore, de t'indiquer ce que j'ai cru saisir dans la composition admirable du divin Mozart.

» Le poète seul comprend le poète. Il faut qu'une ame ait reçu la consécration dans le temple pour deviner seule ce qui reste ignoré des profanes. — Si l'on considère le poème de *Don Juan*, sans en chercher la pensée intime, si l'on ne s'attache qu'à la fable sur laquelle Da Ponte l'a construit, on doit à peine comprendre que Mozart ait conçu, composé sur ce motif une pareille musique. Un viveur aimant outre mesure les filles et le vin , qui follement invite à sa table la statue de pierre d'un vieil homme qu'il a tué en défendant sa propre vie !... vraiment, il n'y a pas là beaucoup de poésie , et , convenons-en , un tel homme ne vaut guère la peine que prennent les puissances infernales de monter sur la terre pour venir se l'approprier. Il ne mérite pas qu'une statue prenne une ame, et descende tout exprès de son cheval de marbre dans le dessein de l'avertir de la colère du ciel ; enfin que la foudre gronde et qu'elle éclate à cause de lui.

» Tu peux me croire, Théodore ; la nature pourvut don Juan, comme le plus cher de ses enfants, de tout ce qui peut élever l'homme au-dessus de la foule commune, condamnée à souffrir, à travailler ; elle lui prodigua tous les dons qui rapprochent l'humanité de l'essence divine : il fut destiné

par elle à briller, à vaincre, à dominer. Elle anima d'une organisation magnifique ce corps vigoureux, accompli; dans cette poitrine, elle fit tomber une étincelle du feu céleste; il eut une ame profonde, une intelligence vive et rapide. — Mais c'est une suite effroyable de notre origine, que l'ennemi de notre race ait conservé la puissance de consumer l'homme par l'homme lui-même, en lui donnant le desir de l'infini, la soif de ce qu'il ne peut atteindre. Ce conflit du Dieu et du démon, c'est la lutte de la vie morale et de la vie matérielle. — Les desirs qu'enfantait la puissante organisation de don Juan l'enivrèrent, une ardeur toujours entretenue fit bouillonner son sang, et le porta constamment vers les plaisirs sensuels, avec l'espoir d'une satisfaction qu'il chercha toujours en vain.

» Rien sur la terre n'élève plus l'homme dans sa plus intime pensée que l'amour. C'est l'amour dont l'influence puissante et victorieuse éclaire notre cœur, il y porte à la fois le bonheur et la confusion. Peut-on s'étonner que don Juan ait espéré d'apaiser par l'amour les desirs qui déchirent son sein, et que le démon ait tendu son piège? C'est lui qui sut inspirer à don Juan la pensée que par l'amour, par la jouissance des femmes, on peut accomplir déjà sur la terre les promesses divines que nous portons écrites au fond de notre ame; desir infini qui, dès le premier jour, nous apparente avec le ciel. Volant sans relâche de belle en belle, jouissant de leurs charmes jusqu'à satiété, jusqu'à l'ivresse la plus accablante; se croyant sans cesse trompé dans son choix, espérant atteindre l'idéal qu'il poursuivait, don Juan se trouva finalement écrasé par les plaisirs de la vie réelle; et méprisant surtout les hommes, il dut s'irriter surtout contre ces fantômes de volupté qu'il avait longtemps regardés comme le bien suprême, et qui l'avaient si cruellement trompé. Chaque femme dont il abusait n'était plus une joie des sens pour lui, mais une insulte audacieuse à la nature humaine comme à son créateur. Un profond mépris pour la manière vulgaire d'envisager la vie, au-dessus de laquelle il se sentait

élevé; l'ironique, l'intarissable gaieté qu'il éprouvait à la vue du bonheur, selon les idées bourgeoises; le dédain que lui inspiraient le calme et la paix de ceux en qui le besoin de remplir les hautes destinées de notre nature divine ne s'est pas fait sentir, le portaient à se faire un jeu cruel de ces créatures douces, humbles et plaintives, à les faire servir de but à son humeur blasée. Chaque fois qu'il troublait une famille unie, qu'il enlevait une fiancée chérie, c'était un triomphe remporté sur la nature et sur son Dieu. L'enlèvement d'Anna, les circonstances qui l'accompagnent, est la plus haute victoire de ce genre à laquelle il puisse prétendre.

» Donna Anna est placée en opposition à don Juan, par les hautes perfections qu'elle a reçues également. Comme à don Juan, la beauté du corps et de l'ame a été son partage; mais elle a conservé la pureté, la candeur idéale, et l'enfer ne peut la perdre que sur la terre. Dès que ce mal est accompli, la vengeance doit arriver.

» Donna Anna était faite pour être l'idéal de don Juan, pour l'arracher à ce désespoir qui lui inspira des ardeurs si funestes; mais l'ayant vue trop tard, il ne put accomplir que la pensée diabolique de la perdre. — Elle n'est pas sauvée; elle succombe! car, lorsque don Juan apparaît au début de l'action, l'attentat est consommé. Le feu de l'enfer qui brûle en son ame a rendu toute résistance inutile. Lui seul, lui don Juan, pouvait exciter en elle ce voluptueux égarement qui l'a mise dans ses bras. Après sa chute, les suites funestes de sa faute s'accomplissent toutes à la fois. La mort de son père, tué par la main de don Juan; ses fiançailles avec le froid, l'ordinaire, l'efféminé don Ottavio, qu'elle croyait aimer autrefois; l'amour même qui la dévore, qui a brulé son sein dès l'instant où elle s'est livrée, tout lui fait sentir que la perte de don Juan peut seule lui rendre le repos, mais que ce repos sera la mort pour elle. Aussi la voit-on exciter sans relâche son fiancé glacial à la vengeance; elle poursuit elle-même le traître, et ce ne sera qu'après l'avoir vu torturer par les vengeances suprêmes qu'elle recouvre un peu de calme. Seule-

ment elle ne veut pas céder à ce fiancé toujours prêt à se marier :

Lascia, o caro, un anno ancora,
Allo sfogo del cor mio!

Mais elle ne survivra point à cette année. Don Ottavio ne verra jamais dans ses bras celle que don Juan a marquée de l'empreinte brûlante de la passion !...... » HOFFMANN, *traduction de Loeve-Weimar.*

LE DON JUAN D'ALFRED DE MUSSET.

Quant au roué français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
Ne demandant partout qu'à trouver le vin bon,
Bernant monsieur Dimanche, et disant à son père
Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont.

Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que de notre temps Shakspeare aurait trouvé.

Un jeune homme est assis au bord d'une prairie,
Pensif comme l'amour, beau comme le génie ;
Sa maîtresse enivrée est prête à s'endormir.
Il vient d'avoir vingt ans, son cœur vient de s'ouvrir;
Rameau tremblant encor de l'arbre de la vie,
Tombé, comme le Christ, pour aimer et souffrir.

Le voilà se noyant dans des larmes de femme
Devant cette nature aussi belle que lui ;
Pressant le monde entier sur son cœur qui se pâme,
Faible, et, comme le lierre, ayant besoin d'autrui ;
Et ne se cachant pas, et suspendant son ame,
Comme un luth éolien, aux lèvres de la nuit.

Le voilà demandant pourquoi son cœur soupire,
Jurant, les yeux en pleurs, qu'il ne desire rien ;
Caressant sa maîtresse, et des sons de sa lyre

Égayant son sommeil comme un ange gardien;
Tendant sa coupe d'or à ceux qu'il voit sourire,
Voulant voir leur bonheur pour y chercher le sien.

Le voilà, jeune et beau, sous le ciel de la France,
Déjà riche à vingt ans comme un enfouisseur;
Portant sur la nature un cœur plein d'espérance,
Aimant, aimé de tous, ouvert comme une fleur;
Si candide et si frais que l'ange d'innocence
Baiserait sur son front la beauté de son cœur.

Le voilà, regardez, devinez-lui sa vie.
Quel sort peut-on prédire à cet enfant du ciel?
L'amour en l'approchant jure d'être éternel;
Le hasard pense à lui,—la sainte Poésie
Retourne en souriant sa coupe d'ambroisie
Sur ses cheveux plus doux et plus blonds que le miel.

Ce palais, c'est le sien;—le serf et la campagne
Sont à lui;—la forêt, le fleuve et la montagne
Ont retenu son nom en écoutant l'écho.
C'est à lui le village, et le pâle troupeau
Des moines.—Quand il passe et traverse un hameau,
Le bon ange du lieu se lève et l'accompagne.

Quatre filles de prince ont demandé sa main.
Sachez que s'il voulait la reine pour maîtresse,
Et trois palais de plus, il les aurait demain;
Qu'un juif deviendrait chauve à compter sa richesse,
Et qu'il pourrait jeter, sans que rien en paraisse,
Les blés de ses moissons aux oiseaux du chemin.

Eh bien! cet homme-là vivra dans les tavernes
Entre deux charbonniers autour d'un poêle assis;
La poudre noircira sa barbe et ses sourcils;
Vous le verrez un jour, tremblant et les yeux ternes,
Venir dans son manteau dormir sous les lanternes,
La face ensanglantée et les coudes noircis.

Vous le verrez sauter sur l'échelle dorée,
Pour courir dans un bouge au sortir d'un boudoir,
Portant sa lèvre ardente à la prostituée,
Avant qu'à son balcon donc Elvire éplorée,
Dans la profonde nuit croyant encor le voir,
Ait cessé d'agiter sa lampe et son mouchoir.

Vous le verrez, laquais pour une chambrière,
Cachant sous ses habits son valet grelottant;
Vous le verrez, tranquille et froid comme une pierre,
Pousser dans le ruisseau le cadavre d'un père,
Et laisser le vieillard trainer ses mains de sang
Sur des murs chauds encor du viol de son enfant.

Que direz-vous alors? Ah! vous croirez peut-être
Que le monde a blessé ce cœur vaste et hautain,
Que c'est quelque Lara qui se sent méconnaître,
Que l'homme a mal jugé, qui sait ce qu'il peut être,
Et qui, s'apercevant qu'il le serait en vain,
Rend haine contre haine et dédain pour dédain.

Eh bien! vous vous trompez.—Jamais personne au monde
N'a pensé moins que lui qu'il était oublié.
Jamais il n'a frappé sans qu'on ne lui réponde;
Jamais il n'a senti l'inconstance de l'onde,
Et jamais il n'a vu se dresser sous son pié
Le vivace serpent de la fausse amitié.

Que dis-je? tel qu'il est, le monde l'aime encore;
Il n'a perdu chez lui ni ses biens ni son rang.
Devant Dieu, devant tous, il s'asseoit à son banc.
Ce qu'il a fait de mal, personne ne l'ignore;
On connaît son génie, on l'admire, on l'honore—
—Seulement, voyez-vous, cet homme, c'est don Juan.

Oui, don Juan. Le voilà ce nom que tout répète,
Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
Dont chacun vient parler et que nul ne comprend;
Si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poète
Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand.

Insensé que je suis! que fais je ici moi-même?
Était-ce donc mon tour de leur parler de toi,
Grande ombre, et d'où viens-tu pour tomber jusqu'à moi?
C'est qu'avec leurs horreurs, leur doute et leur blasphème,
Pas un d'eux ne t'aimait, don Juan; et moi je t'aime,
Comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi.

Oh! qui me jettera sur ton coursier rapide!
Et qui me prêtera le manteau voyageur (1),

(1) Et magique, dans lequel voyagent Méphistophélès et Faust.

Pour te suivre en pleurant, candide corrupteur!
Qui me déroulera cette liste homicide,
Cette liste d'amour si remplie et si vide,
Et que ta main peuplait des oublis de ton cœur!

Trois mille noms charmants! trois mille noms de femme!
Pas un qu'avec des pleurs tu n'ais balbutié!
Et ce foyer d'amour qui dévorait ton ame,
Qui, lorsque tu mourus, de tes veines de flamme
Remonta dans le ciel comme un ange oublié,
De ces trois mille amours pas un qui l'ait noyé!

Elles t'aimaient pourtant, ces filles insensées
Que sur ton cœur de fer tu pressas tour à tour;
Le vent qui t'emportait les avait traversées;
Elles t'aimaient, don Juan, ces pauvres délaissées
Qui couvraient de baisers l'ombre de ton amour,
Qui te donnaient leur vie, et qui n'avaient qu'un jour!

Mais toi, spectre énervé, toi, que faisais-tu d'elles?
Ah! massacre et malheur, tu les aimais aussi!
Toi, croyant toujours voir sur tes amours nouvelles
Se lever le soleil de tes nuits éternelles,
Te disant chaque soir: Peut-être le voici,
Et l'attendant toujours, et vieillissant ainsi!

Demandant aux forêts, à la mer, à la plaine,
Aux brises du matin, à toute heure, à tout lieu,
La femme de ton ame et de ton premier vœu!
Prenant pour fiancée un rêve, une ombre vaine,
Et fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
Prêtre désespéré pour y chercher ton dieu.

Et que voulais-tu donc? — Voilà ce que le monde
Au bout de trois cents ans demande encor tout bas.
Le sphinx aux yeux perçants attend qu'on lui réponde.
Ils savent compter l'heure, et que leur terre est ronde,
Ils marchent dans leur ciel sur le bout d'un compas,
Mais ce que tu voulais, ils ne le savent pas.

« Quelle est donc, disent-ils, cette femme inconnue,
» Qui seule eût mis la main au frein de son coursier?
» Qu'il appelait toujours et qui n'est pas venue?
» Où l'avait-il trouvée? Où l'avait-il perdue?
» Et quel nœud si puissant avait su les lier,
» Que n'ayant pu venir, il n'ait pu l'oublier?

» N'en était-il pas une, ou plus noble, ou plus belle,
» Parmi tant de beautés, qui, de loin ou de près,
» De son vague idéal eût du moins quelques traits?
» Que ne la gardait-il? qu'on nous dise laquelle. »
Toutes lui ressemblaient,—ce n'était jamais elle;
Toutes lui ressemblaient, don Juan, et tu marchais!

Tu ne t'es pas lassé de parcourir la terre!
Ce vain fantôme, à qui Dieu t'avait envoyé!
Tu n'en as pas brisé la forme sous ton pié!
Tu n'es pas remonté, comme l'aigle à son aire
Sans avoir sa pature, ou comme le tonnerre
Dans sa nue aux flancs d'or, sans avoir foudroyé!

Tu n'as médit jamais de ce monde stupide
Qui te dévisageait d'un regard d'hébété;
Tu l'as vu, tel qu'il est, dans sa difformité;
Et tu montais toujours cette montagne aride,
Et tu suçais toujours, plus jeune et plus avide,
Les mamelles d'airain de la Réalité.

Et la vierge aux yeux bleus, sur la souple ottomane,
Dans ses bras parfumés te berçait mollement;
De la fille de roi jusqu'à la paysanne
Tu ne méprisais rien, même la courtisane,
A qui tu disputais son misérable amant;
Mineur, qui dans un puits cherchais un diamant.

Tu parcourais Madrid, Paris, Naple et Florence:
Grand seigneur aux palais, voleur aux carrefours;
Ne comptant ni l'argent, ni les nuits, ni les jours;
Apprenant du passant à chanter la romance;
Ne demandant à Dieu, pour aimer l'existence,
Que ton large horizon et tes larges amours.

Tu retrouvais partout la vérité hideuse,
Jamais ce qu'ici-bas cherchaient tes vœux ardents,
Partout l'hydre éternel qui te montrait les dents;
Et poursuivant toujours ta vie aventureuse,
Regardant sous tes pieds cette mer orageuse,
Tu te disais tout bas : Ma perte est là-dedans.

Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie,
Et te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.

Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie,
Pour un être impossible et qui n'existait pas.

Et le jour que parut le convive de pierre,
Tu vins à sa rencontre, et lui tendis la main;
Tu tombas foudroyé sur ton dernier festin :
Symbole merveilleux de l'homme sur la terre,
Cherchant de ta main gauche à soulever ton verre,
Abandonnant ta droite à celle du Destin!

Maintenant, c'est à toi, lecteur, de reconnaître
Dans quel gouffre sans fond peut descendre ici-bas
Le rêveur insensé qui voudrait d'un tel maître.
Je ne dirai qu'un mot, et tu le comprendras :
Ce que don Juan aimait, Hassan l'aimait peut-être;
Ce que don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas.

Alfred de Musset, *Un Spectacle dans un fauteuil*, NAMOUNA, **conte oriental.** Chant premier, § XXIII à LV.

Le Don Juan de George Sand.

— Écoutez l'histoire de Trenmor.

« Il entra dans la vie sous de funestes auspices, quoiqu'aux yeux des hommes son destin fût digne d'envie. Il naquit riche, mais riche comme un prince, comme un favori, comme un juif. Ses parents s'étaient enrichis par l'abjection du vice; son père avait été l'amant d'une reine galante; sa mère avait été la servante de sa rivale; et comme ces turpitudes étaient habillées de pompeuses livrées, comme elles étaient revêtues de titres pompeux, ces courtisans abjects avaient causé beaucoup plus d'envie que de mépris.

» Trenmor aborda donc le monde de bonne heure et sans obstacle : mais, à l'âge où une sorte de honte naïve et de crainte modeste fait hésiter au seuil, son ame sans jeunesse s'approchait du banquet sans trouble et sans curiosité; c'était une ame inculte, ignorante, et déjà pleine d'insolents paradoxes et d'aveuglements superbes. On ne lui avait pas donné la connaissance du bien et du mal : sa famille s'en fût bien gardée, dans la crainte d'être par lui méprisée et reniée. On

lui avait appris comment on dépense l'or en plaisirs frivoles, en ostentation stupide. On lui avait créé tous les faux besoins, enseigné tous les faux devoirs qui causent et alimentent la misère des riches. Mais si on put le tromper sur les vertus nécessaires à l'homme, on ne put du moins changer la nature de ses instincts. Là le travail démoralisateur fut forcé de s'arrêter; là le souffle humain de la corruption vint échouer contre la divine immortalité de la création intellectuelle. Le sentiment de la fierté, qui n'est autre que le sentiment de la force, se révolta contre les faits extérieurs. Trenmor vit le spectacle de la servitude, et il ne put le souffrir, parce que tout ce qui était faible lui faisait horreur. Forcé d'accepter l'ignorance de toute vertu, il trouva en lui-même de quoi repousser tout ce qui sentait le mensonge et la peur. Nourri dans les faux biens, il n'apprit que la débauche et la vanité qui servent à les perdre ; il ne comprit ni ne toléra l'infamie qui les amasse et les renouvelle.

» La nature a ses mystérieuses ressources, ses trésors inépuisables. De la combinaison des plus vils éléments elle fait sortir ses plus riches productions. Malgré l'avilissement de sa famille, Trenmor était né grand, mais âpre, rude et terrible comme une force destinée à la lutte, comme un de ces arbres du désert qui se défendent des orages et des tourbillons, grâce à leur écorce rugueuse, à leurs racines obstinées. Le ciel lui donna l'intelligence ; l'instinct divin était en lui. Les influences domestiques s'efforcèrent d'anéantir cet instinct de spiritualité, et, chassant par la raillerie les fantômes célestes errant autour de son berceau, lui enseignèrent à chercher le sentiment de l'existence dans les satisfactions matérielles. On développa en lui l'animal dans toute sa fougue sauvage, on ne put pas faire autre chose. L'animal même était noble dans cette puissante créature : Trenmor était tel, que les amusements désordonnés produisaient plutôt chez lui l'exaltation que l'énervement. L'ivresse brutale lui causait une souffrance furieuse, un besoin inextinguible des joies de l'ame : joies inconnues et dont il ne savait même

pas le nom! C'est pourquoi tous ses plaisirs tournaient aisément à la colère, et sa colère à la douleur. Mais quelle douleur était-ce? Trenmor cherchait vainement la cause de ces larmes qui tombaient au fond de sa coupe dans le festin, comme une pluie d'orage dans un jour brulant. Il se demandait pourquoi, malgré l'audace et l'énergie d'une large organisation, malgré une santé inaltérable, malgré l'âpreté de ses caprices et la fermeté de son despotisme, aucun de ses desirs n'était apaisé, aucun de ses triomphes ne comblait le vide de ses journées.

» Il était si éloigné de deviner les vrais besoins et les vraies facultés de son être, qu'il avait dès son enfance une étrange folie. Il s'imaginait qu'une fatalité haineuse pesait sur lui, que le moteur inconnu des événements l'avait pris en aversion dans le sein de sa mère, et qu'il était destiné à expier des fautes dont il n'était pas coupable. Il rougissait de devoir la naissance à des courtisans, et il disait quelquefois que la seule vertu qu'il eût, la fierté, était une malédiction, parce que cette fierté serait fatalement brisée un jour par la haine du destin. Ainsi l'effroi et le blasphème étaient les seuls reflets qu'il eût gardé des lueurs célestes : reflets affreux, ouvrage des hommes, maladie d'un cerveau vaste et noble qu'on avait comprimé sous le diadème étroit et lourd de la mollesse. Les esprits vulgaires qui ont assisté à la catastrophe de Trenmor, ont été frappés de l'espèce de prophétie qu'il avait eue sur les lèvres et qui s'est réalisée. Il n'ont pu accepter comme un ordre naturel des choses, comme un pressentiment et une fin inévitables, cette histoire tragique et douloureuse dont ils n'ont vu que les faces externes, le palais et le cachot; l'un qui n'avait montré que la prospérité bruyante et l'autre qui ne révéla pas l'angoisse cachée.

» Dompter des chevaux, dresser des piqueurs, s'entourer sans discernement et sans appréciation des œuvres d'art les plus hétérogènes, nourrir avec luxe une livrée vicieuse et fainéante, avec moins de soin et d'amour pourtant qu'une

meute féroce, vivre dans le bruit et dans la violence, dans les hurlements des limiers à la gueule sanglante, dans les chants de l'orgie, et dans l'affreuse gaieté des femmes esclaves de son or; parier sa fortune et sa vie pour faire parler de soi; tels furent d'abord les amusements de ce riche infortuné. Sa barbe n'était pas encore poussée que ces amusements l'avaient lassé déjà. Le bruit ne chatouillait plus son oreille; le vin n'échauffait plus son palais. Le cerf aux abois n'était plus un spectacle assez émouvant pour ses instincts de cruauté, instincts qui sont chez tous les hommes, et qui se développent et grandissent avec les satisfactions qu'une certaine position indépendante et forte semble placer à l'abri des lois et de la honte. Il aimait à battre ses chiens, bientôt il battit ses prostituées. Leurs chansons et leurs rires ne l'animaient plus; leurs injures et leurs cris le réveillèrent un peu. A mesure que l'animal se développait dans son cerveau appesanti, le dieu s'éteignait dans tout son être. L'intelligence inactive sentait des forces sans but, le cœur se rongeait dans un ennui sans terme, dans une souffrance sans nom. Trenmor n'avait rien à aimer. Autour de lui tout était vil et corrompu; il ne savait pas où il eût pu trouver des cœurs nobles. Il n'y croyait pas. Il méprisait ce qui était pauvre; on lui avait dit que la pauvreté engendre l'envie, et il méprisait l'envie, parce qu'il ne comprenait pas qu'elle supportât sa pauvreté sans se révolter. Il n'en voyait que les résultats applicables à l'industrie, et il lui paraissait plus noble de les payer que de les vendre.

» Les savants lui faisaient pitié, et il eût voulu les enrichir pour leur donner les jouissances de la vie. Il méprisait la sagesse, parce qu'il avait des forces pour le désordre et qu'il prenait l'austérité pour l'impuissance; et au milieu de toute cette vénération pour la richesse, de tout cet amour du scandale, il y avait une inconséquence inexplicable, car le dégoût était venu le chercher au sein de ses fêtes. Tous les éléments de son être étaient en guerre les uns contre les autres. Il détestait les hommes et les choses qui étaient de-

venus nécessaires, mais il repoussait tout ce qui eût pu le détourner de ses voies maudites et calmer ses angoisses secrètes. Bientôt il fut pris d'une sorte de rage, et il sembla que son temple d'or, que son atmosphère de voluptés lui fussent devenus odieux. On le vit briser ses meubles, ses glaces et ses statues, au milieu de ses orgies, et les jeter par les fenêtres au peuple ameuté. On le vit souiller ses lambris superbes et semer son or en pluie, sans autre but que de s'en débarrasser; couvrir sa table et ses mets de fiel et de fange, et jeter loin de lui dans la boue des chemins des femmes couronnées de fleurs. Leurs larmes lui plaisaient un instant, et quand il les maltraitait il croyait trouver l'expression de l'amour dans celle d'une douleur cupide et d'une crainte stupide, abjecte : mais, bientôt revenu à l'horreur de la réalité, il fuyait épouvanté de tant de solitude et de silence au milieu de tant d'agitation et de rumeur. Il s'enfuyait dans ses jardins déserts, dévoré du besoin de pleurer. Mais il n'avait plus de larmes, parce qu'il n'avait plus de cœur, de même qu'il n'avait pas d'amour, parce qu'il n'avait pas de Dieu ; et ces crises affreuses se terminaient, après des convulsions frénétiques, par un sommeil pire que la mort. »
Lélia, § VIII.

Le Don Juan de Chateaubriand.

— Mêlé par les désordres et les hasards de la vie aux plus grands événements et à l'existence des repris de justice, des ravisseurs et des aventuriers, Mirabeau, tribun de l'aristocratie, député de la démocratie, avait du Gracchus et du don Juan, du Catilina et du Gusman d'Alfarache, du cardinal de Richelieu et du cardinal de Retz, du roué de la Régence et du sauvage de la Révolution. Il avait de plus du *Mirabeau*, famille florentine exilée, qui gardait quelque chose de ces palais armés et de ces grands factieux célébrés par Dante ; famille naturalisée française, où l'esprit républicain du moyen âge de l'Italie et l'esprit féodal de notre moyen âge se trouvaient réunis dans une succession d'hommes extraordinaires.

» La laideur de Mirabeau, appliquée sur le fond de beauté particulière à sa race, produisait une sorte de puissante figure du *Jugement dernier* de Michel-Ange, compatriote des Arrighetti (1). Les sillons creusés par la petite-vérole sur le visage de l'orateur, avaient plutôt l'air d'escarres laissées par la flamme. La nature semblait avoir moulé sa tête pour l'empire ou pour le gibet, taillé ses bras pour étreindre une nation ou pour enlever une femme. Quand il secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse. Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune sombre, laid et immobile : il rappelait le Chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion. » *Mémoires d'Outre-Tombe.* »

Le Don Juan de l'Ancien Testament.

« On m'a fait faire connaissance avec un personnage qui m'était annoncé comme un modèle assez curieux à observer : c'est un jeune homme d'un nom illustre, le prince ***, fils unique d'un homme fort riche ; mais ce fils dépense le double de ce qu'il a, et il traite son esprit et sa santé comme sa fortune. La vie de cabaret lui prend dix-huit heures sur vingt-quatre, le cabaret est son empire ; c'est là qu'il règne, c'est sur cet ignoble théâtre qu'il déploie tout naturellement et sans le vouloir de grandes et nobles manières ; il a une figure spirituelle et charmante, ce qui est un avantage partout, même dans ce monde-là où cependant le sentiment du beau ne domine pas ; il est bon et malin, on cite de lui plusieurs traits d'une rare serviabilité, même d'une sensibilité touchante.

» Ayant eu pour gouverneur un homme très distingué, un vieil abbé français émigré, il est remarquablement instruit ; son esprit vif est doué d'un grande sagacité, il plaisante d'une façon qui n'est qu'à lui ; mais son langage et ses ac-

(1) *Arrighetti,* dont on a fait *Riquet* (de Mirabeau).

tions sont d'un cynisme qui paraîtrait intolérable ailleurs qu'à Moscou ; sa physionomie agréable mais inquiète, révèle la contradiction qu'il y a entre sa nature et sa conduite ; usé de débauche avant d'avoir vécu, il est courageux dans une vie de dégradation, qui pourtant nuit au courage.

» Ses habitudes de libertinage ont imprimé sur sa figure les traces d'une décadence prématurée, toutefois ces ravages de la folie, non du temps, n'ont pu altérer l'expression presque enfantine de ses traits nobles et réguliers. La grace innée dure autant que la vie; et quelque effort que fasse pour la perdre l'homme qui la possède, elle lui reste fidèle malgré lui. Vous ne trouveriez en aucun autre pays un homme qui ressemble au jeune prince***... Mais il y en a plus d'un ici.

» On le voit entouré d'une foule de jeunes gens, ses disciples, ses émules, et qui sans valoir ce qu'il vaut pour l'esprit ni pour l'ame, ont tous entre eux un certain air de famille : ce sont des Russes enfin, et l'on reconnaît du premier coup d'œil qu'ils ne peuvent être que des Russes. Voilà pourquoi je vais m'astreindre à vous donner quelques détails sur la vie qu'ils mènent..... Mais déjà la plume me tombe des mains, car il faut vous révéler les liaisons de ces libertins, non pas avec des filles perdues, mais avec de jeunes religieuses très mal cloîtrées comme vous l'allez voir. J'hésite à vous faire le récit de ces faits qui rappellent un peu trop notre littérature révolutionnaire de 1793 : vous vous croirez aux *Visitandines;* à quoi bon, direz-vous, lever un coin du voile dont on devrait au contraire couvrir avec soin de tels désordres? Peut-être ma passion pour la vérité m'aveugle-t-elle, mais il me semble que le mal triomphe quand il reste secret, tandis que le mal public est à demi vaincu ; d'ailleurs, n'ai-je pas résolu de vous faire le tableau de ce pays tel que je le vois? Ceci n'est pas une composition, c'est un tableau véridique et le plus complet possible. Si je voyage c'est afin de peindre les sociétés comme elles sont, non pour les représenter comme elles devraient être. La seule loi que je m'impose par délicatesse, c'est de ne faire aucune allusion aux personnes qui

desirent rester inconnues. Quant à l'homme que je choisis pour type des mauvais sujets les plus effrontés de Moscou, vous saurez qu'il pousse le dédain du blâme jusqu'à desirer, m'a-t-il dit, de vous être représenté par moi tel que je le vois. Si j'ai cité plusieurs faits racontés par lui, ce n'est pas sans me les faire confirmer par d'autres. Je ne veux pas vous laisser croire aux mensonges patriotiques des Russes bons sujets; vous finiriez par leur accorder que la discipline de l'Église grecque est plus sévère et plus efficace que ne le fut autrefois celle de l'Église catholique en France et ailleurs.

» Donc, quand le hasard me fait connaître un acte atroce comme celui dont vous allez lire le récit très abrégé, je me crois obligé de ne pas vous cacher cet énorme crime. Apprenez qu'il ne s'agit de rien moins que de la mort d'un jeune homme, tué dans le couvent de *** par les religieuses elles-mêmes. Le récit m'en fut fait hier en pleine table d'hôte, devant plusieurs personnages agés et graves, devant des employés, des hommes en place, qui écoutaient avec une patience extraordinaire cette histoire et plusieurs autres histoires du même genre, toutes fort contraires aux bonnes mœurs; notez qu'ils n'eussent pas souffert la plus légère plaisanterie offensante pour leur dignité. Je crois donc à la vérité du fait attesté d'ailleurs par plusieurs personnes qui font partie du cortége du prince***.

» J'ai surnommé ce singulier jeune homme *le don Juan de l'Ancien Testament*, tant la mesure de sa folie et de son audace me paraît dépasser les bornes ordinaires du dévergondage chez les nations modernes; je ne saurais assez vous le répéter, rien n'est modéré ni petit en Russie; si ce n'est pas un pays de miracles selon l'expression de mon *cicerone* italien, c'est un pays de géants !...

» Voici donc comment on m'a raconté le fait : un jeune homme après avoir passé un mois entier caché dans l'enceinte du couvent de nonnes de ***, finit par s'ennuyer de l'excès de son bonheur au point d'ennuyer à son tour les saintes filles auxquelles il était redevable de ses joies et de la satiété

qui leur avait succédé. Il paraissait mourant: c'est alors que les nonnes, voulant se défaire de lui, mais craignant le scandale si elles le renvoyaient se faire enterrer dans le monde, s'imaginèrent, puisqu'il était condamné, qu'il valait mieux l'achever tout de suite chez elles. Aussitôt fait que pensé..... au bout de quelques jours, le cadavre du malheureux a été trouvé coupé en morceaux au fond d'un puits. L'affaire n'a pas eu de suites.

» S'il faut s'en rapporter aux mêmes autorités, la règle de la cloture n'est guère observée dans plusieurs des couvents de Moscou. L'un des amis du prince *** montrait hier devant moi à toute la cohorte des mauvais sujets le rosaire d'une novice oublié, disait-il, le matin même, dans sa chambre, à lui. Un autre faisait trophée d'un livre de prières qu'il assurait avoir appartenu à l'une des sœurs réputées les plus saintes de la communauté de ***..... et l'auditoire applaudissait ! ! !

» Je n'en finirais pas, si je m'imposais la loi de vous redire tous les récits du même genre auxquels ces histoires ont donné lieu pendant le diner de la table d'hôte; chacun avait son anecdote scandaleuse à joindre à celles des autres ; et tous ces contes n'excitaient que de grands éclats de rire. La gaieté, toujours plus exaltée par le vin d'Aï qui coulait à flots dans des coupes évasées et plus capables de satisfaire l'intempérance moscovite que nos anciens cornets à vin de Champagne, est devenue de l'ivresse. Au milieu du désordre général, le jeune prince *** et moi nous avions seuls conservé la raison ; lui, parce qu'il peut boire plus que tout le monde; moi, parce que je ne puis pas boire du tout : je n'avais donc pas bu.

» Tout à coup, le Lovelace du Kremlin se lève d'un air solennel et, avec l'autorité que lui donne sa fortune, son grand nom, sa jolie figure, mais surtout la supériorité de son esprit et de son caractère, il demande à l'assemblée le silence et, à ma grande surprise, il l'obtient. Je croyais lire la description poétique d'une tempête calmée à la voix de quelque

dieu païen. Le jeune dieu propose à ses amis apaisés soudain par la gravité de son aspect, d'apostiller une supplique adressée à l'autorité compétente, au nom de toutes les courtisanes de Moscou, qui remontreraient humblement que les anciens couvents de filles rivalisant de la plus damnable manière avec les *communautés profanes*, cette concurrence rend le métier facile au point qu'il ne peut plus être lucratif; les pauvres filles de joie ajouteraient respectueusement, disait le prince, que, leurs charges n'étant pas diminuées dans la même proportion que leurs profits, elles osent espérer de l'équité de messieurs tels et tels qu'ils voudront bien prélever sur les revenus desdits couvents une subvention devenue nécessaire, si l'on ne veut pas voir incessamment les religieuses soi-disant cloîtrées forcer les recluses civiles à leur céder la place. La motion mise aux voix est adoptée aux acclamations générales; on demande du papier et de l'encre, et séance tenante, le jeune fou, avec une dignité magistrale, rédige en très bon français un acte trop scandaleusement burlesque pour que je me permette de vous le transcrire ici mot à mot. J'en possède une copie; mais c'est bien assez, si ce n'est trop, pour vous et pour moi, du résumé que vous venez de lire.

» La communication de cette pièce d'éloquence fut ordonnée; elle eut lieu sur-le-champ. L'auteur en fit lecture à trois reprises, à haute et intelligible voix, en présence de l'assemblée, non sans recevoir des marques d'approbation les plus flatteuses.

» Voilà ce qui s'est passé, voilà ce que j'ai vu et entendu hier dans l'auberge de ***, l'une des plus achalandées de Moscou. C'était le lendemain de l'agréable dîner que j'avais fait au pavillon de ***. Vous le voyez, l'uniformité a beau être une loi de l'État, la nature vit de variété et défend ses droits à tout prix.

» Pensez, je vous prie, que je vous épargne bien des détails, et que j'adoucis beaucoup ceux que je ne vous épargne pas. Montaigne, Rabelais, Shakspeare et tant d'autres grands

peintres châtieraient leur style s'ils écrivaient pour notre siècle ; à plus forte raison faut-il que ceux qui n'ont pas les mêmes droits à l'indépendance surveillent leurs expressions.

» Le chef de la troupe des débauchés qui campent à l'auberge de ***, car on ne peut pas dire qu'ils y logent, est doué d'une si parfaite élégance, son air est si distingué, sa tournure est si agréable, il y a tant de bon goût jusque dans ses folies, tant de bonté se peint sur son visage, tant de noblesse perce dans son maintien, et jusque dans ses discours les plus audacieux, enfin il a si bien l'air d'un mauvais sujet de grande maison qu'on le plaint plus qu'on ne le blâme. Il domine de très haut les compagnons de ses excès, il ne paraît nullement fait pour la mauvaise compagnie et l'on ne peut s'empêcher de le plaindre et de prendre intérêt à lui, quoiqu'il soit en grande partie responsable des écarts de ses imitateurs; la supériorité, même dans le mal, exerce toujours son prestige ; que de talents, que de dons perdus! pensais-je en l'écoutant...

» Il m'avait engagé pour aujourd'hui à une partie de campagne qui doit durer deux jours. Mais je viens d'aller le trouver *à son bivac* pour me dégager. J'ai prétexté la nécessité d'avancer mon voyage à Nijni, et il m'a rendu ma liberté.

» Mais avant de l'abandonner au cours de la folie qui l'entraîne, je veux vous le dépeindre tel qu'il vient de m'apparaître. Voici le spectacle qui m'était préparé dans la cour de l'auberge où l'on me força de descendre pour assister au décampement de la horde des libertins. Cet adieu était une vraie bacchanale.

» Figurez-vous une douzaine de jeunes gens ivres déjà plus qu'à moitié, se disputant bruyamment les places de trois calèches, chacune attelée de quatre chevaux : leur chef les écrasait du geste, de la voix et de la mine. Un groupe de curieux, l'aubergiste à leur tête, suivi de tous les valets de la maison et de l'écurie, l'admiraient, l'enviaient et le bafouaient, mais s'ils se moquaient de lui, c'était tout bas et avec une révérence apparente. Lui cependant debout dans sa

voiture découverte, jouait son rôle avec une gravité qui ne paraissait nullement affectée ; il dominait de la tête tous les groupes, il avait placé entre ses pieds un grand baquet plein de bouteilles de vin de Champagne frappé de glace. Cette espèce de cave portative était la provision de la route ; il voulait, disait-il, se rafraichir le gosier que la poussière des chemins allait dessécher. Près de partir, un de ses adjudants, qu'il appelait *le général des bouchons*, en avait déjà fait sauter deux ou trois, et le jeune fou prodiguait par flots aux assistants le vin des adieux, vin précieux, car c'était du meilleur vin de Champagne qu'on pût trouver à Moscou. Dans ses mains deux coupes toujours vides étaient incessamment remplies par le général des bouchons, le plus zélé de ses satellites. Il buvait l'une et offrait l'autre au premier venu.

» Ses gens portaient la livrée, excepté son cocher, jeune serf qu'il avait ramené de ses terres. Cet homme était habillé avec une recherche peu ordinaire, et plus remarquable dans son apparente simplicité que la magnificence galonnée des autres valets. On lui voyait une chemise de soie écrue, précieux tissu qui vient de la Perse, et par-dessus brillait un cafetan du casimir le plus fin, bordé du plus beau velours de soie : le cafetan s'ouvrait sur la poitrine et laissait voir la soie de l'Orient, plissée à plis imperceptibles tant ils sont fins. Les dandys de Pétersbourg veulent que les plus jeunes et les plus beaux de leurs gens soient ainsi parés aux jours de fête. Le reste du costume répondait à tant de luxe ; des bottes de cuir de Torjeck, brodées au passé en superbe fil d'or et d'argent, dessinant des fleurs, étincelaient aux pieds du manant ébloui de sa propre parure, et tellement parfumé que même en plein air et à quelques pas de la voiture, j'étais offusqué des essences qui s'exhalaient de ses cheveux, de sa barbe et de ses habits. L'homme le plus élégant dans un salon ne porte pas chez nous d'aussi belles étoffes que celles qu'on voyait sur le dos de ce cocher modèle.

» Après avoir donné à boire à toute l'auberge, le jeune maître, en fait de folie, se penche vers cet homme ainsi paré

et lui présente une coupe écumante prête à déborder : — Bois, lui dit-il. — Le pauvre mugic doré ne savait, dans son inexpérience, quel parti prendre. — Bois donc, lui dit son seigneur, bois donc, maraud : ce n'est pas pour toi, coquin, que je te donne ce vin de Champagne, c'est pour tes chevaux qui n'auront pas la force de fournir toute la course au grand galop si le cocher n'est pas ivre : — et toute l'assemblée d'éclater de rire et de répondre par des hurras et des applaudissements. Le cocher ne fut pas difficile à persuader ; il en était à la troisième rasade, quand son maître, le chef de la bande des étourdis, donna le signal du départ, en me renouvelant, avec une politesse exquise, l'expression de ses regrets de n'avoir pu me décider à l'accompagner dans cette partie de plaisir. Il me paraissait si distingué que, tandis qu'il parlait, j'oubliais le lieu de la scène, et me croyais à Versailles au temps de Louis XIV.

» Il part enfin pour le chateau où il devait passer trois jours. Ces messieurs appellent cela *une chasse d'été*.

» Vous devinez comment ils se distraient à la campagne des ennuis de la ville ; c'est en faisant toujours la même chose ; ils continuent là leur train de vie de Moscou... au moins : ce sont les mêmes scènes, mais avec de nouvelles figurantes. Ils emportent dans ces voyages des cargaisons de gravures d'après les plus célèbres tableaux de la France et de l'Italie, qu'ils se proposent de faire représenter avec quelques modifications de costume, par des personnages vivants.

» Les villages et tout ce qu'ils contiennent sont à eux ; or, vous pensez bien que le droit du seigneur, en Russie, va plus loin qu'à l'Opéra-Comique de Paris. » DE CUSTINE, *la Russie en* 1839, Lettre XXIX.

Dans un des nombreux recueils publiés par Scheible, dont une série porte ce titre DAS KLOSTER, *le Cloître*, tome III, je trouve de précieux renseignements sur le sujet que je traite. Scheible a logé don Juan Tenorio dans la *deuxième cellule* de son *cloître*. L'historien allemand y donne un extrait de *Don*

Juan, sa légende comparée à celle de Faust, par le docteur Kahlert. Journal *Freihafen*, année 1841, 1er trimestre, page 113.

Charles Rosenkranz, dans son livre intitulé : *Pour servir à l'Histoire de la littérature allemande*, compare don Juan à Faust. Kœnigsberg, 1836, in-8, page 137. Voir l'article de *l'Europa*, journal, 1837, page 371.

Don Juan, tragédie en cinq actes, de Sigismond Wiese, Leipsig, 1840.

Don Juan, drame en cinq actes, de Hauch.

Don Juan, drame en cinq actes, de Braun de Braunthal.

Don Juan et Don Pietro, ou le Festin du mort de pierre, tragédie en trois parties et neuf actes, pour un théâtre de marionnettes d'Augsbourg.

Don Juan ou le Convié de pierre, drame en six actes, pour un théâtre de marionnettes de Strasbourg.

Don Juan, drame en quatre actes, pour un théâtre de marionnettes d'Ulm.

Scheible reproduit ces trois dernières pièces dans l'ouvrage et le volume que je viens de citer. Casperl est le Polichinelle des drames représentés en Allemagne sur des théâtres de marionnettes fort bien organisés. Ce personnage bouffon, Casperl est le valet de don Juan, et divertit l'assemblée par ses plaisanteries et ses lazzi de toute espèce.

A tous ces fragments, dont je ne pouvais former un discours régulier sans leur faire perdre une grande partie de leur originalité, de leur intérêt historique ; à tous ces documents présentés à la file, je devrais faire succéder une complète analyse du drame lyrique appelé *Don Juan*, et vous montrer les deux plus grands génies que le monde ait produits, Molière et Mozart, s'exerçant sur le même sujet. Si je recule devant ce travail, c'est que je l'ai déjà fait, c'est que plusieurs l'ont fait aussi, vingt-cinq ans après moi. Je ne veux point répéter aujourd'hui ce que j'ai dit en mes volumes imprimés en 1820. Je vais donc reprendre mon allure vagabonde, faire de l'histoire à batons rompus, et des observations plus ou moins

profondes ou capricieuses, que j'emprunterai parfois aux anciens feuilletons de XXX.

Don Giovanni, opéra semi-sérieux, composé par Mozart sur le livret italien de Lorenzo Da Ponte. Merveille lyrique mise en scène à Prague le 4 novembre 1787; exécutée par les virtuoses que dirigeait l'entrepreneur Bondini.

A cette première et mémorable exhibition de *Don Giovanni,* les rôles étaient distribués de la manière suivante :

Don Giovanni : Bassi (Luigi).

Ottavio : Baglioni (Antonio).

Leporello : Ponziani (Felice).

Don Pedro : Lolli (Giuseppe).

Masetto : le même.

Donna Anna : Saporiti (Teresa).

Elvira : Micelli (Catarina).

Zerlina : Mme Bondini (Catarina Saporiti, sœur de Teresa), femme du directeur, mère de Mme Barilli.

A son arrivée à Prague, Mozart descendit avec sa femme à l'hotel des Trois-Lions. A peine un serviteur eut-il dit le nom de l'arrivant à l'oreille d'un beau jeune homme qui traversait la place, qu'on le vit courir vers l'hotel, s'élancer vers l'appartement de Mozart, et lui sauter au col avec une vive exclamation de joie. — Que le diable vous emporte, étourdi que vous êtes! s'écria le musicien, vous m'avez presque fait peur. » Se tournant alors du coté de sa femme, il lui présenta son visiteur, en lui disant : — Eh bien ! qu'en dites-vous? — C'est Luigi Bassi, j'en suis sûre, répondit-elle. — Je chante ce soir *il signor contino* dans votre *Figaro,* maître Mozart. — J'en suis ravi.... Mais que dit le public de mon opéra? — Venez au théâtre, et vous jugerez. Nous en sommes à la douzième représentation depuis quinze jours. Le duc Antoine de Saxe l'a demandé pour aujourd'hui. — Ho ! ho ! Et qu'en pense Stroback? — Ma foi, Stroback et tout l'orchestre qu'il gouverne, après chaque représentation, répètent que malgré les difficultés dont votre partition est hérissée, tous les jours ils l'exécutent avec un

nouveau plaisir. — Vous voyez, dit Mozart à sa femme, vous voyez, je ne vous ai pas trompée, j'étais sûr que le bon peuple de Prague me dédommagerait de toutes les tracasseries que m'ont fait supporter les Viennois. C'est bien, très bien ; aussi je composerai pour lui tout exprès un opéra ; je vais écrire une partition telle qu'on n'en écrit pas tous les jours ! » Et, se tournant vers Bassi : — Je tiens un livret excellent, une donnée originale, hardie, folle même, et Da Ponte, l'auteur, y a mis un esprit, une chaleur, une verve extraordinaires; il a même assuré qu'il ne l'eût écrit pour nul autre que pour moi, parce qu'il est persuadé que moi seul aurai le courage d'en entreprendre la musique. Depuis très longtemps, mon ami, des mélodies fantasques, bizarres se heurtaient dans ma tête; je ne savais comment les produire, car elles ne pouvaient s'adapter convenablement à tous les sujets. Je ne voulais pas recommencer à me servir de chants qui ne sont pas tout à fait dans la couleur du drame, ainsi que je l'avais fait pour *Idoménée* et pour *Figaro.* Enfin, il en était de moi comme du printemps qui cherche à percer malgré les rigueurs tardives d'un hiver : sur tous les buissons, sur toutes les plantes, des milliers de boutons apparaissent; le froid les empêche de s'ouvrir; mais que l'orage arrive, que le tonnerre, en grondant, crie : *Il est temps d'éclore*, et la pluie humectant les feuilles et les pétales, on voit presque aussitôt les boutons s'entr'ouvrir et les fleurs étaler tout le luxe de leurs couleurs! J'étais dans ces dispositions au moment où Da Ponte m'apporta son ouvrage, qui fut pour moi la pluie vivifiante.... Le premier rôle est pour toi, Bassi.... et que le diable t'emporte ; maintenant laisse-moi. »

Bassi desirait en savoir davantage sur la nouvelle partition, mais Wolfgang prit un air mystérieux, et lui dit en riant de prendre patience.

A peine le rideau venait-il de se lever au théâtre de Prague, que l'on vit un étranger entrer dans la loge du comte de Thurn. A son aspect une triple salve d'applaudissements se

fit entendre. C'était Mozart, et la même explosion d'enthousiasme vint succéder à tous les morceaux de son *Figaro*. Ces applaudissements réjouirent d'autant plus l'illustre maître, que cette partition avait été reçue avec une extrême froideur à Vienne. Grâce à la jalousie de Salieri, cet opéra fut si mal monté, si mal exécuté, méchamment, que Mozart indigné jura de ne jamais écrire à l'avenir un second ouvrage pour les Viennois. Quand il se retira, des *vivat* prolongés l'accompagnèrent jusqu'à sa voiture.

De retour à son hotel, il y trouve un splendide souper commandé par l'entrepreneur du théâtre Bondini. Stroback, Dusseck figuraient parmi les convives ainsi que Bassi, Mme Bondini, et la charmante Saporiti (Teresa) que l'on vit bientôt arriver. Le repas fut joyeux, animé; le vin de Champagne fut versé libéralement, et l'on ne quitta la table qu'aux premiers rayons de l'aurore. La compagnie alors passa dans le salon de Mozart. Là ce maître ne fut pas aussi peu communicatif qu'il l'avait été dans la matinée à l'égard de Bassi; en quatre mots, il lui donna le croquis du rôle qu'il lui destinait dans le nouvel ouvrage, et lui fit lire trois morceaux complétement achevés. — C'est très bien, maître Wolfgang, dit le virtuose, mais ces airs me semblent, sauf votre respect, trop insignifiants pour moi. — Comment? reprit Mozart en le regardant avec le sourire qui lui était particulier. — Je pense qu'il y a trop peu de difficultés pour un premier chanteur. Je n'y vois aucun trait; c'est trop simple, enfin c'est par trop facile. — Tu crois? — Oui, tel est mon avis. Il faudra, voyez-vous, m'écrire quelque chose d'extraordinaire, hérissé de difficultés, quelque chose d'excentrique. Si vous avez dans ce genre quelques mélodies prêtes, donnez-les-moi, nous les intercalerons dans la partition. — Non, non, reprit Mozart, toujours en souriant; non, cher ami, je ne ferai pas ce que tu me demandes. »

A ces mots, la figure du *basso cantante* s'allongea, prit un air de profond mécontentement.

En attendant les répétitions de son nouveau chef-d'œuvre,

Mozart quitta Prague, et se rendit à Koshirz, maison de campagne de son ami Dusseck. Après le repas, où siégeaient les principaux chanteurs du théâtre, Mozart dit à Bassi : — Je l'avoue et trouve comme toi, mon ami, que les airs sont très courts, mais ils ont juste la longueur qu'ils doivent avoir, ni plus, ni moins. Quant à la simplicité trop grande, à la facilité peut-être excessive de ces mélodies dont tu te plains, n'y fais pas attention, car je suis certain que tu vas avoir assez de travail, si tu veux les chanter absolument comme elles doivent l'être. — Qu'est-ce à dire? s'écria Bassi d'un air boudeur et faché. — Par exemple, continua Mozart sans s'émouvoir, chante-moi cet air *Fin ch' han dal vino.* »

Mozart se mit alors au clavier, Bassi l'y suivit de mauvaise humeur; et, regardant à peine les notes, comme si elles étaient au-dessous de son talent, il chanta vivement, sans goût et sans grace. — Gentiment, doucement, reprit Mozart en riant toujours. » Et puis, s'arrêtant : — Ne saute donc pas ainsi *con furia,* par vaux et par monts. Ne peux-tu pas dire ma musique avec calme, avec douceur? Où j'indique *presto*, faut-il chanter *prestissimo*? tu n'observes ni les *forte* ni les *piano*... Voyons! qui est-ce qui chante ici? Est-ce un noble Allemand aviné, ou bien un joyeux seigneur espagnol qui songe plus à ses amours qu'à la bouteille?... Allons, bois un verre de vin de Champagne, pense à ta belle amie... et tu vas entendre sonner dans ton oreille la même mélodie, il est vrai, mais avec toutes ses nuances; tu verras alors ces *piano*, ces *forte*, ces *crescendo*, qui se perdaient tout à l'heure dans un *tutti* confus, inintelligible, se succéder avec sentiment... avec goût... Voilà ce que je me suis proposé. »

Animé par les conseils de son maître, le virtuose saisit une coupe, la vide à l'instant, imprime un baiser sur le front de la belle Saporiti, et recommence l'air, cette fois avec tant de verve, de *brio*, d'entrain et de succès, que tous les auditeurs furent enchantés, ravis, et voulurent l'entendre trois fois encore. — A merveille, Bassi, dit Mozart. Maintenant, voyons, n'avais-je pas raison? cet air ainsi chanté n'est-il pas

bien ? n'est-il pas tout ce qu'il doit être? » Hors de lui, Bassi lui serra la main avec énergie et se tut.

Les concerts qu'il donna, les parties de campagne n'empêchèrent pas Mozart de travailler avec ardeur à *Don Giovanni.* Le 4 octobre 1787, il remit à l'entrepreneur l'opéra terminé sauf l'ouverture. — Maintenant il s'agit de faire la distribution des rôles, dit l'auteur. — Et voilà ce qui me tourmente, répliqua Bondini ; mes virtuoses, Dieu merci, sont doux et bien élevés; Bassi même est d'un caractère excellent. Mais sur un certain point, ils sont intraitables, et malheur au pauvre directeur qui voudrait user de son autorité. Je défie le bon Dieu lui-même de faire entendre raison à la belle Saporiti, à l'aimable Micelli, quand leur amour-propre est en jeu. — Faites en sorte que vos chanteurs n'aient pas le moindre soupçon de vos craintes. Ils sont tous avec moi dans les meilleurs termes ; ils ont même de l'affection pour l'auteur de *Figaro.* Soyez tranquille, vous allez voir comment j'amènerai chacun d'eux à faire ce que je desire. — Entre nous, observa Bondini, avec un sourire malicieux, je crois que la Saporiti sera pour vous traitable au dernier point ; toute dédaigneuse qu'elle paraît être, il semble que vous lui ayez inspiré plus que de l'affection. — Hé ! hé ! vous croyez cela, » dit Mozart en se frottant les mains, car bien qu'il aimât et respectât beaucoup sa femme, il était un peu coureur d'aventures.

— C'est comme je vous le dis. L'autre jour elle m'abordait ainsi : — Je crains fort, mon cher directeur, de devenir amoureuse du signor Wolfgang; j'adore le mérite et le talent : je regarde Mozart comme un grand homme, et cela me fait oublier son insignifiante figure. »

Le maître fut atterré... il ressentait un dépit violent de ce que Teresa trouvait sa figure insignifiante, et ce qui le tourmentait encore plus, c'est qu'elle eût choisi pour son confident un bavard comme Bondini. Il coupa court à cette conversation, en lui disant de convoquer ses virtuoses, afin de leur faire connaître la partition. Le lendemain tous étaient

assemblés au foyer. On vit bientôt après arriver Mozart enveloppé dans une pelisse garnie de riches fourrures, et coiffé d'un majestueux tricorne à ganse d'or. Il monta sur une petite estrade, salua gracieusement l'assemblée, et lui parla d'abord d'un ton solennel, mais qui, petit à petit, devint familier, enjoué ; car Wolfgang, quoi qu'il fît, ne put jamais changer la simplicité de son caractère.

« Mesdames et messieurs,

» Vous savez tous que votre *impresario*, il signor Bondini, m'a chargé d'écrire un opéra destiné spécialement à ses virtuoses. J'ai de grand cœur accepté cette pénible tâche, parce qu'ayant l'honneur de vous connaître tous, je savais que ma composition serait exécutée par de véritables artistes. Mon ouvrage a pour titre *il Dissoluto punito*, il est terminé. Soyez, je vous prie, bien persuadés qu'en écrivant chaque rôle, j'avais toujours présents à ma pensée le talent, le genre, les moyens, le style de chacun des honorables virtuoses réunis par mon ami Bondini. C'est ainsi que j'ai pu composer un opéra qui ne forme pas seulement un tout harmonieux, mais qui promet un grand succès à chacune des parties de ce grand tout. Cet opéra dont la renommée, je l'espère, va se perpétuer, qui peut-être sera considéré comme ce que j'aurai fait de mieux, ne pourra pas, je le crains, être partout aussi bien rendu qu'ici, parce qu'il sera trop difficile, pour ne pas dire impossible, de réunir à la fois autant d'artistes du premier ordre.

» Qui pourra jamais nous offrir un don Giovanni plus vrai, plus complet que mon jeune ami Luigi Bassi? Sa prestance élégante et noble, sa voix admirable, son intelligence rare, sa chaleur parfois même trop vive font de ce virtuose le véritable héros de mon opéra.

» Où rencontrer une donna Anna plus parfaite que la belle et noble Teresa Saporiti? Elle réunit tout ce que je rêvais en écrivant ce rôle : c'est-à-dire le sentiment de la lutte perpétuelle entre l'amour et la haine, les élans de la tendresse et les transports de la vengeance. Elle saura peindre à ravir les

agitations, les tourments, les combats de ces passions diverses par son chant et surtout par son jeu.

» C'est en vain que nous chercherions à faire représenter la fidèle, douce et tendre Elvira, toujours indulgente parce qu'elle aime toujours, par une autre virtuose que la charmante Catarina Micelli ; c'est l'ange gardien de don Giovanni, son ange qui ne l'abandonne qu'au dernier moment.

» Quant à la gentille et malicieuse Zerlina... Ah ! *là ci darem la mano,* signora Bondini ; pleine de séductions, vous êtes par trop agaçante, et s'il vous plaisait de me chanter *Vedrai carino...* par Jupiter, si je ne me faisais pas damner.

» Je viens d'apprendre avec bonheur que le bon Felice Ponziani est satisfait du rôle de Leporello, et que mon excellent ami Baglioni accepte avec plaisir la partie d'Ottavio.

» Par un dévouement que mon cœur sait apprécier, Lolli se multiplie; le rôle du Commandeur avait trop peu d'importance pour un artiste de son mérite, il y joint celui de Masetto. Lolli sait si bien

Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

» Je finis ma cavatine en vous promettant d'apporter mes soins les plus empressés aux répétitions ; j'offre à chacun de vous les avis dont il pourrait avoir besoin ; je les donnerai libéralement : aux hommes en général, aux femmes en particulier. »

Lorsque Wolfgang eut cessé de parler, des applaudissements unanimes éclatèrent, on cria : *Vive Mozart !* et chacun s'en alla très content de son lot.

La première répétition générale de *Don Giovanni* fut signalée par divers incidents comiques. Zerlina manquait toujours son entrée, quand elle appelle au secours, dans le cabinet, vers la strette du finale. Impatienté de ce qu'elle ne criait point assez fort, Mozart monte sur le théâtre, fait redire la réplique, et saisit la cantatrice par la taille avec tant de violence, qu'elle cria tout naturellement. —*Brava do-*

nella! c'est comme cela qu'il faut crier afin que l'on vous entende, » lui dit le musicien, ravi d'avoir enfin obtenu son effet.

Mozart se multipliait, on le voyait courir de la scène à l'orchestre, de l'orchestre à la scène. Dans le premier finale, à l'entrée du bal, il avait pris la main de Zerlina pour danser avec elle un menuet avec une grace charmante qui fit honneur à Noverre, son maître à danser.

A la scène des tombeaux, Mozart fit une halte, parce qu'un des trombonistes se trompait en accompagnant *Di rider finirai pria dell' aurora*. La même faute s'était renouvelée trois fois, quand l'auteur alla trouver le tromboniste incorrigible, qui répondit fort sèchement à ses observations : —Cela ne peut pas se faire ainsi, d'ailleurs ce n'est pas vous qui m'apprendrez à jouer du trombone.—Dieu me garde, monsieur, d'avoir une telle prétention ! » dit Mozart en riant. Il s'empressa d'ajouter aussitôt à l'accompagnement deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons.

L'Allemagne possédait depuis longtemps des trombonistes fort habiles. Elle avait produit le célèbre Dlabacz, virtuose à la chapelle de l'électeur de Coblentz; Dlabacz qui s'était signalé victorieusement à Prague soixante ans plus tôt. Les successeurs de ce foudre de guerre avaient probablement dégénéré.

Au dénouement, le judicieux Mozart relégua le chœur des furies sous le théâtre, et ne permit pas aux démons de se montrer en scène pour saisir don Giovanni afin de l'entraîner dans l'abîme. — Don Giovanni, disait-il en riant, est un homme à ne pas laisser le diable l'appeler en vain. »

La tradition et le portrait de Bassi, en costume de don Giovanni, portent à croire que jamais le démon de la séduction n'aurait eu de plus digne représentant sur la scène lyrique. Je me contente d'avoir vu l'admirable Garcia, Espagnol comme son personnage, sous les traits de don Giovanni; Rubini, l'Ottavio sans rival ; Lablache, Leporello doublement précieux; Graziani, Masetto fort réjouissant; Angrisani statue

bien sonnante; M[lle] Sontag, M[mes] Malibran, Tadolini, trio merveilleux; tenant les rôles d'Anna, de Zerlina, d'Elvira.

Touchant à peine à sa vingt-deuxième année, Bassi créa le rôle immense de don Giovanni. Chanteur parfait, comédien excellent, possédant un organe plein d'énergie, ce virtuose était encore un homme de haute musique, un de ces artistes dont le coup d'œil, juste comme leur voix, sait lire dans l'avenir d'une composition, et juger de l'effet qu'elle produira sur le public. Bassi désespérait Mozart au sujet du gentil et suave duo *Là ci darem la mano.* Le maître avait écrit déjà quatre fois ce duo, sans pouvoir satisfaire son acteur favori.—C'est très bien, lui disait Bassi; j'en conviens, c'est de la belle et bonne musique, mais beaucoup trop modulée. Songe que je dois séduire une jeune fille innocente et naïve; je ne ferai rien qui vaille, si je suis obligé de chercher, de saisir, d'assurer mes intonations. Vois l'effet que je produis toujours dans ce duo si simple, je pourrais dire si bête, de **la Cosa rara**, *Pace, mio caro sposo.* Je suis désolé de repousser tes quatre éditions du même duo, mais, il le faut absolument : aucune d'elles ne me convient. »

Mozart se remet à l'œuvre, jette avec humeur la cinquième sur le papier, la porte à Bassi, qui l'examine, pendant que l'auteur irrité lui dit : — Je viens d'improviser une drogue, dont tu feras ce que tu voudras. C'est la dernière fois que je touche à ce duo maudit, endiablé, sois-en persuadé, convaincu. Prends ma drogue ou laisse-la, peu m'importe. Si tu refuses, le duo va se noyer dans les ta ra ta ta du récitatif; il n'en restera pas vestige sur ma partition. Qu'en dis-tu, baryton de malheur?

— Ce que j'en dis ! ce que j'en dis !... c'est que ta drogue me plaît, me ravit; ta drogue est charmante, merveilleuse, sublime. C'est un bouquet de roses printanières, un diamant, une perle, un chef-d'œuvre de grace et de suavité. Voilà ce qu'il me fallait, ce qu'il te fallait. Avec une telle mélodie, je séduirais, non pas une villageoise, mais la pu-

celle d'Orléans, l'abbesse de Lichtenthal, que dis-je? l'impératrice Marie-Thérèse. *Evviva il gran maestro !*

Nozzari, Garcia, Lablache, dignes émules de Bassi, consultés par les musiciens illustres, leur ont donné plus d'une fois des avis aussi précieux.

On sait que l'ouverture de *Don Giovanni* fut écrite pendant la nuit qui précéda l'exécution et le triomphe de cet opéra dans la ville de Prague.

Mal monté, mal répété, mal joué, mal chanté, plus mal compris encore à Vienne, *Don Giovanni* fut totalement éclipsé par l'*Axur* de Salieri, comme *le Nozze di Figaro* l'avaient été par *la Cosa rara* de Martini. L'envieux Salieri présidait à cette double catastrophe; Mozart pouvait dire, avec le ministre de Néron :

La fameuse Locuste
A redoublé pour moi ses soins officieux.

— Je laisse aux psychologues le soin de décider si le jour où Salieri triompha publiquement de Mozart, fut le plus beau ou le plus cruel de sa vie. Il triomphait, à la vérité, grâce à l'ignorance des Viennois, à ses talents de directeur qui venaient de rendre à peu près méconnaissable l'œuvre de son rival, et grâce au dévouement de ses subordonnés. Il devait être content à tous ces égards; mais Salieri n'était pas seulement envieux, il était aussi grand musicien. Il avait lu la partition de *Don Giovanni*, et vous savez que les ouvrages qu'on lit avec le plus d'attention, sont ceux de nos ennemis. De quelle désespérante admiration ne dut pas se remplir, à cette lecture, l'ame d'un artiste encore plus ambitieux de véritable gloire que de renommée ! comme il dut se juger dans son for intérieur ! que de serpents nouveaux s'agitèrent et sifflèrent dans la branche de laurier qu'on venait de poser sur sa tête !

» Malgré le *fiasco* de son opéra, qu'il semblait avoir prévu, auquel du moins il se résignait avec beaucoup de calme, Mozart, sans doute plus heureux que son vainqueur, aug-

mentait sa partition de quelques numéros chefs-d'œuvre. Quatre pièces y furent ajoutées à la demande des chanteurs de Vienne. » ALEXANDRE OULIBICHEFF, *Nouvelle Biographie de Mozart*, **Moscou, 1843, trois volumes in-8.**

Après cette disgrace, on parlait de *Don Giovanni* dans une assemblée nombreuse où figuraient Haydn et les principaux connaisseurs de Vienne. Tout le monde s'accordait à dire que c'était une œuvre très estimable, d'une imagination riche et brillante ; mais aussi tout le monde y trouvait à reprendre. L'illustre Haydn écoutait la discussion, gardant un silence complet. On lui demanda son avis.—Jene me crois pas en état de juger en cette dispute, dit-il ; tout ce que je sais et puis vous affirmer, c'est que Mozart est le plus grand compositeur de notre époque. »

Un peintre, voulant flatter Cimarosa, lui dit qu'il le regardait comme supérieur à Mozart. — Moi, monsieur! que diriez-vous au musicien qui viendrait vous assurer que vous êtes supérieur à Raphaël ? »

— *Don Giovanni*, disait Mozart, n'a pas été composé pour le public de Vienne, il convenait mieux à celui de Prague; mais, au fond, je ne l'ai fait que pour moi. »

Righini (Vincent), de Bologne, avait fait représenter, en 1779, sur ce même théâtre de Prague, son opéra de *Don Giovanni ossia il Convitato di pietra.* C'est à cause de l'exhibition récente de ce drame, dont la primitive annonce avait été changée, que Mozart produisit le sien avec un titre différent : *Il Dissoluto punito.* Plus tard on lui rendit celui de *Don Giovanni*, sous lequel il est aujourd'hui connu généralement. Vaccaj, Bellini, traitant, après Zingarelli, le sujet de *Romeo e Giulietta*, ont employé le même artifice en intitulant leurs opéras *Giulietta e Romeo*, *i Capuletti ed i Montecchi*. Ce dernier titre est long et diffus, je conseillais à Bellini de se distinguer en disant *Rolietta e Giumeo*, la combinaison était nouvelle.

Mlle Campi (Antonia) prit le rôle de donna Anna lors de la mise en scène de *Don Giovanni*, à Vienne, en 1788. Mozart écrivit pour elle, à cette occasion, le bel air en *fa* du second

acte : *Non mi dir, bel idol mio.* — Ce rôle, adapté merveilleusement à sa voix puissante, au caractère expressif et passionné du chant de cette virtuose, fit sa réputation. Trente-quatre ans après, en 1821, à Varsovie, Mlle Campi remplit le rôle d'Amenaide du *Tancredi* de Rossini, d'une manière si brillante, que l'empereur Alexandre lui fit présent d'une bague en diamants. Un prodige de cette espèce s'est renouvelé naguère. La donna Anna par excellence de notre Théâtre-Italien, en 1829, vient de reparaître à Londres, en 1851, sous les traits de la séduisante Zerlina; elle n'a pas été moins fêtée et moins applaudie.

Avant d'entrer dans quelques détails sur la mise en scène de *Don Giovanni* au Théâtre-Italien de Paris, je dois citer, pour mémoire seulement, le gachis que l'Académie impériale de Musique avait offert au public le 30 fructidor an XIII de la république, 17 septembre 1805. Ce *Don Juan* défiguré fut longtemps applaudi, tant il est difficile d'enlever à Mozart tout le charme de sa musique!

Don Giovanni se montre enfin sur notre scène italienne le 2 septembre 1811. En voici la distribution :

Don Giovanni, Tacchinardi, ténor, belle voix, chanteur excellent, beaucoup de verve et d'agilité; mais infiniment laid, gros et court comme une botte forte. Il réussit malgré ces désavantages. Tacchinardi est le père de Mme Persiani.

Don Ottavio, Crivelli, voix suave, large et d'une grande puissance, beau chanteur.

Leporello, Barilli, peu de voix, bouffe excellent.

Masetto, Porto, première basse, voix mordante et très sonore, le meilleur Masetto que j'aie entendu.

Il Commendatore, Angrisani, la meilleure statue que j'aie entendue; bonne voix faisant ressortir un rôle essentiel, depuis lors sacrifié trop souvent.

Donna Anna, Mme Barilli, cantatrice admirable, beaucoup de charme, d'élégance; mais n'ayant pas toute l'énergie que réclame le personnage représenté.

Zerlina, Mme Festa, très bien.

Elvira, Mme Benelli.

REPRISE EN 1820.

Don Giovanni, Garcia, ténor, prodige, type de don Juan, pour moi qui n'ai pu voir Bassi dans ce rôle.

Leporello, Pellegrini, charmant. — **Masetto,** Graziani, bon comique.

Donna Anna, Mme Ronzi-de Begnis, très bien.

Zerlina, Mme Mainvielle-Fodor, diamant, perle, merveille à nulle autre seconde; la meilleure Zerline qu'on puisse imaginer.

Le chef-d'œuvre de Mozart reste à la scène, et reparaît en 1821-24-26-28-29. En cette dernière année, nous voyons :

Donna Anna, Mlle Sontag, prodigieuse, la meilleure de toutes nos donna Anna.

Zerlina, Mme Malibran, charmante.

Elvira, Mlle Sabine Heinefetter, bien.

Leporello, Santini, voix étendue, arrivant sans effort à l'*ut* grave; comique trop vulgaire.

1831. **Donna Anna,** Mme Méric-Lalande.

Zerlina, Mme Malibran.

Elvira, Mme Tadolini, la meilleure de toutes nos Elvires.

1832. **Don Giovanni,** Lablache. Le rôle, jusqu'alors chanté par des ténors, sur notre scène, rentre dans le domaine de la basse pour n'en plus sortir.

1834. **Don Giovanni,** Tamburini.

Don Ottavio, Rubini, merveille.

Leporello, Lablache, merveille.

Donna Anna, Mlle Grisi (Giulia).

1847. Coletti, Mario, Lablache, Tagliafico, Mmes Grisi, Persiani, Corbari.

Quelquefois, dans mes rêveries musicales, évoquant mes souvenirs, je me compose une réunion de virtuoses, et me fais exécuter *Don Giovanni* par Garcia, Rubini, Lablache, Porto, Angrisani, et Mmes Sontag, Mainvielle-Fodor et Ta-

dolini. Je puis vous assurer que tout marche bien, l'ensemble est très satisfaisant.

Quoique le rôle de don Giovanni ait été disposé par l'auteur pour une voix de baryton, les ténors, tels que Tacchinardi, Garcia, qui l'ont adopté, se sont fait applaudir, à Paris, avec plus de franchise et de vivacité que les barytons ou basses. Ces derniers se conformaient pourtant aux intentions de Mozart, tandis que les autres étaient obligés d'élever d'un ton et même d'une tierce *Fin ch'han dal vino,* et de pointer une infinité de passages dans les ensembles. J'en avais fait l'observation, et n'hésitai point à confier ce rôle à Nourrit (Adolphe), lors de la mise en scène de *Don Juan* à l'Académie royale de Musique en 1834. Je transposai le duo *Là ci darem la mano* d'un demi-ton à l'aigu ; l'air *Fin ch'han dal vino* fut élevé d'une quarte. Nourrit, qui l'avait chanté d'abord en *ré*, finit par le dire en *mi bémol*, et je pointai les passages trop graves des ensembles. On se souvient du succès immense de Nourrit dans ce rôle de don Juan, le plus beau de son répertoire, et celui qui fit le plus d'honneur à cet excellent chanteur dramatique. Comme Leporello, je vous donnerai le catalogue des illustres que nous avions pu réunir pour l'exécution du chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Cette liste vous fera juger de l'opulence merveilleuse de notre Académie royale de Musique en 1834.

Don Juan, Adolphe Nourrit.
Don Ottavio, Lafont.
Leporello, Levasseur.
Masetto, Dabadie.
Le Commandeur, Dérivis (Prosper).
Donna Anna, Mlle Falcon.
Zerline, Mme Damoreau.
Elvire, Mme Gras-Dorus.

Lors de mon début au *Journal des Débats*, on m'attaquait de tous cotés ; dans le journal même, je trouvais des anta-

gonistes. Dans un long article dirigé contre ma doctrine, alors vivement accusée d'hérésie, Hoffman disait, à propos de Mozart et de son école : — La musique savante veut toujours son harmonie pleine, soit qu'elle fasse parler Colombine ou Pierrot, soit qu'elle accompagne le grand-prêtre Joad. » Je lui répondis : — On voit bien que ce paragraphe est écrit pour égayer des lecteurs qu'il était difficile de persuader. Écoutez l'introduction de *Don Juan*, le serment d'Ottavio et le duo véhément qui le suit; écoutez l'air d'Anna, *Or sai chi l'onore;* défendez-vous s'il se peut d'un frémissement de terreur lorsque la statue impose silence à la joie criminelle de don Juan, ou quand elle vient le sommer de tenir la parole donnée. Pensez-vous que le son rauque des trombones, les ondulations tumultueuses des violons, le *tremolo* des violes, le roulement des timbales, les sanglots des flûtes et des hautbois, le terrible éclat de la trombe infernale, soient bien assortis au caractère des personnages? Pensez-vous que ce cortége harmonique donné par l'enchanteur Mozart à la voix solennelle du Commandeur, annonce assez bien que l'abîme va s'ouvrir pour livrer le meurtrier aux esprits de ténèbres? Trouvez-vous que les fragments ici rappelés à votre souvenir aient tous la même physionomie?

» On peut me reprocher, il est vrai, que tout cela ressemble furieusement au chœur de la noce villageoise, au duo *Là ci darem la mano*, aux airs de Zerlina qui sont d'une simplicité virginale, aux brillantes entrées de don Juan, à l'air qui peint sa folle ivresse avec tant d'énergie. Comme je ne me sens pas assez fort pour défendre Mozart contre de telles objections, je réclamerai pour lui toute l'indulgence des hommes de lettres; il a si bien réussi dans les autres parties de son opéra, qu'il est juste de lui pardonner ces petites erreurs. XXX, **Réponse à M. Hoffman**, *Journal des Débats* du 21 avril 1821.

— Il faut chanter ou déclamer : si le chant n'est qu'une psalmodie monotone, un récit purement oratoire et sylla-

tique, il vaut bien mieux abandonner la musique pour revenir à l'art des Talma, des Molé, qui montre plus de vérité dans ses détails, quoiqu'une tragédie renferme autant d'absurdités qu'un opéra. Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts; c'est à donner mieux que la nature, que l'art s'engage en l'imitant. Pour cela, tous les arts font une espèce de pacte avec l'ame et les sens qu'ils affectent; ce pacte consiste à réclamer des licences, à promettre des plaisirs qu'ils ne donneraient pas sans ces heureuses licences.

» Sachons profiter de la liberté qui nous est accordée: parlons en musique puisque c'est le langage de l'opéra, mais gardons-nous de retenir cet art divin dans les bornes étroites assignées au récit oratoire. Déclamons la phrase poétique, mais que ce soit toujours musicalement, comme l'a fait l'ingénieux auteur de *Don Juan.* Écoutez Leporello lisant son catalogue et mêlant de malignes réflexions à cette lecture. Que de finesse, que d'esprit dans cet air merveilleux! Que de richesses étalées dans l'orchestre pour nous faire supporter l'aridité du simple débit! *Voi sapete quel che fa.* Où trouvera-t-on une expression plus vraie de l'ironie, une diction plus juste?

» Rossini sacrifie parfois la déclamation au rhythme et force les mots à suivre le dessin marqué par la phrase musicale. Ce maître a pourtant des morceaux tels que *La calunnia, Miei rampolli, Un segretto d'importanza,* qui sont parfaitement declamés. XXX *Journal des Débats,* 4 avril 1822.

Bien qu'il ne s'élevât qu'à quelques pieds de terre,
Hassan était peut-être un homme à caractère;
Il ne le montrait pas, n'en ayant pas besoin.
Sa petite médaille annonçait un bon coin.
Il était très bien pris: — on eût dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin.

Il était indolent et très opiniâtre;
Bien cambré, bien lavé, le visage olivâtre,
Des mains de patricien, — l'aspect fier et nerveux.

La barbe et les sourcils très noirs, — un corps d'albâtre.
Ce qu'il avait de beau, surtout, c'était les yeux.
Je ne vous dirai pas un mot de ses cheveux;

C'est une vanité qu'on rase en Tartarie.
Ce pays-là pourtant n'était pas sa patrie.
Il était renégat, — Français de nation;—
Riche aujourd'hui, jadis chevalier d'industrie,
Il avait dans la mer jeté comme un haillon
Son titre, sa famille et sa religion.

Il était très joyeux, et pourtant très maussade.
Détestable voisin, — excellent camarade.
Extrêmement futile, — et pourtant très posé.
Indignement naïf, — et pourtant très blasé.
Horriblement sincère, — et pourtant très rusé.
Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade

Que don Juan déguisé chante sous un balcon?
— Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux! avec quelle prestesse
Il sautille! — On dirait que la chanson caresse

Et couvre de langueur le perfide instrument;
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême.
C'est que tout en est vrai,—c'est qu'on trompe et qu'on aime;

C'est qu'on pleure en riant; — c'est qu'on est innocent
Et coupable à la fois; — c'est qu'on se croit parjure
Lorsqu'on n'est qu'abusé; — c'est qu'on verse le sang
Avec des mains sans tache, et que notre nature
A de mal et de bien pétri sa créature:
Tel est le monde, hélas! et tel était Hassan.

Alfred de Musset, *un Spectacle dans un fauteuil,* **Namouna,** *conte oriental,* § X à XVI.

A cette observation spirituelle et juste, à cette curieuse analyse de la sérénade charmante de *Don Juan*, le musicien

ajoutera que l'accompagnement n'est pas seul à se moquer des langueurs amoureuses du tartufe galant. Le prélude aussi présente son harmonie sous un faux jour. Dès sa troisième mesure il est en *sol*, et l'*ut dièse* sonne toujours, comme si le ton de *ré* n'était pas abandonné, du moment où la basse a déterminé la transition en frappant la quatrième note du ton. Le *sol* à la basse, l'*ut dièse* à la mélodie, offrent en même temps à l'oreille étonnée le sentiment de deux modes bien distincts. Cette opposition singulière, ce doute musical est un trait d'esprit, de génie peut-être. Les ranz des vaches cornés par les bergers suisses font remarquer la même incertitude au regard de la tonalité. Rossini l'a saisie et reproduite heureusement dans l'air de *Guillaume Tell*, que chante Arnold : *Amis, amis, secondez ma vaillance.* Ces trois derniers mots sont modulés à la manière des ranz des vaches, le *fa dièse* se promenant sur un accord en *ut majeur.*

— Le brillant succès que *Don Juan* vient d'obtenir à sa reprise prouve que les dilettantes ne sont pas aussi exclusifs qu'on voudrait le faire penser. S'ils aiment passionnément Rossini, ils adorent Mozart, et n'ont jamais cessé de rendre au prince des musiciens les hommages qui lui sont dus.

» *Don Juan* est sans contredit le chef-d'œuvre de la scène lyrique. Si Mozart n'avait pas produit *la Clémence de Titus*, *les Noces de Figaro, la Flûte enchantée,* ce *Don Juan* lui suffirait pour mériter et tenir la première place parmi les musiciens qui, dans tous les temps, ont excellé dans chacun des quatre genres. La tragédie, le drame, la comédie, l'opéra bouffon, tout se rencontre dans cette admirable composition. La musique ne saurait s'élever plus haut, et réunir avec autant de bonheur la force dramatique et l'enjouement. L'esprit surtout, cet esprit que bien des gens recherchent avec tant de soin et si peu de succès, étincelle à toutes les pages de *Don Juan.* L'esprit de Mozart est franc comme celui de Molière et purgé de tous ces petits moyens, ressource misérable et trop ordinaire des musiciens qui visent à la finesse. On a souvent raisonné sur cette matière, et Mozart, que ses rivaux

et ses émules avaient déjà placé bien au-dessus de tous les compositeurs dramatiques, n'a jamais été mis sur les rangs comme musicien spirituel. Est-ce parce qu'il écrivait sur des paroles italiennes ou sur des livrets allemands? Cela ne devait pas arrêter nos littérateurs : un traité sur l'Épopée embrasse également *la Henriade* et *Jérusalem délivrée*, *la Lusiade* et *le Paradis perdu;* le poème romantique de Klopstock aurait aussi droit au concours. On se restreindrait trop en bornant son examen à *la Pucelle* de Chapelain, au *Moïse sauvé* de Saint-Amand.

» Le seul air de Leporello, *Madamina, il catalogo è questo*, renferme toutes les beautés de la musique théatrale. D'abord un simple débit tel que les paroles l'exigent, l'orchestre occupe l'attention de la manière la plus agréable pendant la lecture du catalogue; viennent ensuite les détails et les réflexions du malin serviteur; la musique les rend encore plus piquantes par son expression pittoresque, ses réticences, ses images variées, ses finesses incisives ou délicates : c'est le tableau le plus parfait qu'ait jamais produit le génie d'un musicien. Il ne doit point son effet extraordinaire aux prestiges de l'art, à ces combinaisons de sonorité, de vigueur et de mouvement qui préparent l'enthousiasme, entraînent l'admiration, arrachent les applaudissements. Le maître a renoncé pour cette fois à des moyens qui conduisent trop aisément à la victoire; que dis-je? il a pris une route opposée : sa progression est décroissante, et le paisible menuet *andante grazioso* succède à l'air de mouvement.

» Je ne parlerai point de toutes les belles choses que l'on rencontre dans ce chef-d'œuvre de Mozart. Je ne dirai rien de *Là ci darem la mano*, duo ravissant resté sans imitation comme il était sans modèle. Les vers d'Ovide, la prose de Rousseau parlent-ils aussi vivement à l'ame que la musique de Mozart? et jamais poète exprimera-t-il mieux la passion que le *farfallone amoroso* disant : *Non so più cosa son, cosa faccio?* Les deux finales de *Don Juan* ont reçu de justes tributs d'admiration; le premier surtout produit un effet qu'il est impossi-

ble de décrire. Que d'éclat dans la symphonie qui vient annoncer don Juan! quelle délicatesse extrême dans le duo qu'il chante avec Zerline ! que de charme et de mélodie dans le trio des masques ! La contredanse pourrait-elle avoir plus de grace et plus de folie? le menuet plus de franchise? Et cette péroraison sublime ! c'est ici que l'on peut appliquer à Mozart ce vers d'un tragique :

Et mon songe a fini par un coup de tonnerre.

Quel finale ! quelle mine éblouissante et féconde ! que de fois on est venu puiser dans ce trésor ! comme on l'a pillé ! croyez-vous qu'il en soit moins riche ? Non, le génie est un flambeau; le génie donne sa flamme sans la perdre.

» *Fin ch' han dal vino* a fait tant de plaisir que le public a desiré l'entendre une seconde fois, comme à l'ordinaire. Garcia le chante avec autant de vivacité que de verve. Cette ardeur, cette fougue musicale ne lui fait pas négliger son exécution et ralentir la mesure sur aucun point; il sait se ménager à propos afin de préparer, d'assurer ses rentrées. Chanteur adroit, subtil et puissant, il nous donne des trilles bien battus, des tenues bien fermes au moment où il aurait le droit de paraître essoufflé. Cet air est d'une rapidité sans égale, il est syllabique, il se dérobe à l'attention, et si l'on veut le suivre il faut voler avec lui. » XXX *Journal des Débats*, Chronique musicale du 6 décembre 1823.

Dans une représentation de *Don Giovanni* que la famille Garcia donnait à New-York, en 1825, le chœur, l'orchestre, les acteurs subalternes, américains, naturels du pays et tant soit peu sauvages, se troublèrent de telle sorte que la strette du premier finale tourna subitement au charivari. Garcia s'efforçait en vain de ramener l'ordre, de rétablir la mesure, l'ensemble et l'intonation; sa troupe indisciplinée avait pris le mors aux dents et ne pouvait sentir la bride ni l'éperon; chacun vociférait, hurlait au hasard; c'étaient les fureurs bizarres, les dissonantes clameurs des noirs habitants du désert, une effroyable cacophonie. Tout à coup Garcia, l'épée

à la main, abandonnant son rôle de don Giovanni pour s'emparer de celui de chef de musique, s'avance jusqu'à la rampe, et s'écrie : — C'est une infamie, un crime de lacérer ainsi le chef-d'œuvre de Mozart; arrêtez, arrêtez ! paix-là ! silence ! à vos places, et recommençons. »

Ce *quos ego*, qu'une voix tonnante lançait, remit tout le monde au port d'armes. Le silence rétabli dans les rangs, chacun reprit le poste qu'il occupait avant la mêlée générale; recommencé, conduit avec plus d'attention et de soin, le finale arriva jusqu'à sa dernière mesure sans encombre apparent; et le public salua cette revanche prise à l'instant même de la déroute, par des applaudissements unanimes, des transports d'enthousiasme, adressés à l'armée chantante, sonnante, et surtout à son brave et prudent général.

Dans *Otello*, Garcia, ses filles Mariette, Pauline, son fils Manuelito, Mme Garcia, secondés par quelques beaux-frères et cousins, représentaient Otello, Desdemona, Yago, la confidente, Rodrigo, Elmiro; c'est ainsi que ces troubadours illustres voyageaient en famille dans les Deux Amériques.

— La scène de l'invitation a fait rire plus qu'à l'ordinaire : *il vecchio buffonnissimo*, qui se tient mieux à table qu'à cheval, s'est empressé de descendre de sa monture afin d'arriver plus tôt chez son amphitryon. La toile de fond n'était pas descendue sur le groupe de marbre, que la statue avait déjà quitté son poste. Toute l'assistance a ri : je ne crois pas que l'on ait trouvé cette retraite ridicule. La statue n'arrive point à cheval dans la salle du banquet; il faut donc qu'elle se désarçonne pour s'acheminer vers les lieux où l'on soupe.

» Une autre circonstance est venue égayer une scène plus sérieuse encore. Lorsque les diables armés de leurs torches sont sortis de l'enfer pour préluder aux tourments du libertin incorrigible : on pensait que ce malheureux était abandonné de tout le monde, et qu'une fois entre les mains de Satan et de ses suppôts, aucune voix ne priait pour lui. La tendresse filiale s'est chargée de ce soin pieux : Mme Malibran (Zerlina), qui depuis une heure avait quitté la scène, était venue se

placer parmi les spectateurs, et de sa loge, très-rapprochée du théâtre, elle a prié messieurs les lutins de prendre garde à ce qu'ils faisaient, et de traiter son père avec toute la douceur et les ménagements que la situation pouvait permettre.
Idem, idem, 7 décembre 1829.

— Cette *Semiramide*, cette *Matilde* dont les représentations étaient si peu suivies, ce *Barbiere* que l'on négligeait parce qu'on ne pouvait y entendre avec plaisir que des variations exécutées avec un instrument vocal d'une délicatesse, d'une agilité merveilleuses, ce *Don Giovanni* reçu d'abord avec une froideur, une incertitude dont les dilettantes ont déjà fourni plus d'un exemple, tout cela devient admirable, ravissant; on se presse, on s'étouffe parce qu'une des cantatrices favorites (Mlle Sontag) est sur le point de nous quitter. On prodigue l'argent, on paie triple pour avoir exactement ce que le directeur offrait depuis trois mois aux prix ordinaires. Le public a plus d'un trait de ressemblance avec Derneville, personnage de la jolie comédie que l'on joue au théâtre de Madame; ce mari ne songe à donner des diamants à sa femme que lorsqu'il voit qu'elle fait ses préparatifs pour lui être infidèle; il se ravise au moment où la sensible Caroline va s'embarquer pour le pays des illusions amoureuses.

» Deux représentations de *Tancredi* nous ont montré Mme Malibran à coté de Mlle Sontag. Il est vrai que ces deux virtuoses paraissent aussi dans *Don Giovanni*, mais d'une manière qui présente moins d'intérêt. La fille du Commandeur ne concerte point avec la jeune fiancée; les deux rôles sont beaux, mais leur isolement respectif ne permet pas de jouir du charme délicieux, de l'effet magique produit par la réunion de deux voix admirables qu'une même intelligence semble conduire. Je n'ai jamais rien entendu de plus parfait, en exécution, que les duos chantés par Mmes Sontag et Malibran. D'abord, les deux instruments s'accordent à merveille : leur timbre, diversement caractérisé, sans offrir aucune disparate, permet de suivre les deux parties quand elles se croisent. Je les comparerais à la flûte concertant avec

la clarinette, si ces instruments, mis en jeu par les plus habiles virtuoses, pouvaient donner une idée des accents gracieux et pathétiques des deux cantatrices. Toutes les nuances d'expression, tous les effets d'harmonie et de vocalisation, de douceur et d'énergie, de vitesse ou de lenteur, sont calculés et rendus avec une exactitude inconcevable, et cette exactitude est produite par le sentiment de la musique, et n'a rien qui puisse faire présumer qu'un semblable langage soit réglé par des blanches et des noires, des soupirs et des pauses, et qu'il y ait dans le voisinage un chef d'orchestre qui batte la mesure. C'est un orgue expressif touché par une seule main.

» Je ne sais pas jusqu'à quel point les partisans de Mme Malibran et ceux de Mlle Sontag peuvent s'être rapprochés dans ces derniers jours solennels, et si l'on a remarqué des conversions de part et d'autre. Je n'assistais point à la distribution des couronnes et des bouquets, je n'ai pu juger de la sincérité des hommages réciproques adressés par chacune de ces dames à sa contre-partie, si toutefois on peut se fier aux protestations faites en scène par des actrices si bien exercées à l'expression des sentiments qu'elles n'éprouvent point; et pourtant je ne crains pas d'affirmer qu'il n'existe aucune rivalité de talent et de voix entre Mlle Sontag et Mme Malibran. On dira que leur emploi n'est pas le même, qu'elles suivent une route différente. Est-ce une raison suffisante? Un ténor n'a-t-il jamais disputé la faveur du public à son camarade le baryton ?

» Lavater a cru pouvoir connaître le caractère des personnes, sur l'inspection de leur physionomie et même de leur écriture. Un duo chanté par deux virtuoses est un diagnostic plus certain. Cette fraternité musicale, cet accord toujours parfait, cette union constante de deux voix qui se soutiennent mutuellement, cette prévoyante réciprocité de services, ne peuvent exister qu'entre deux personnes qui travaillent ensemble, et l'amitié prépare ainsi les succès du talent. Mais n'a-t-on vu jamais un chanteur sacrifier l'effet d'un duo, susciter, amener des accrocs, renvoyer la balle

avec perfidie et faire tomber son rival dans le piège, pour se relever lui-même dans une cavatine victorieuse? Perdre un œil n'est rien, si l'on crève les deux yeux du voisin; cette compensation offre trop d'avantages pour ne pas consoler bien des gens.

» Je ne parlerai point des transports, de l'enthousiasme, du ravissement que les dilettantes ont fait éclater à ces dernières représentations. C'était, comme disent les Italiens, un véritable fanatisme, et cependant une dame trouvait que le public était froid envers Mlle Sontag. — Pourtant rien ne manque à son triomphe; on jette des bouquets, des couronnes..... — La belle chose! cela s'est toujours fait; on devrait jeter les banquettes sur le théâtre; il faut se montrer inventif en trouvant des moyens nouveaux. » *Idem, idem*, 19 janvier 1830.

— Un opéra qui, depuis quarante-cinq ans, a paru sur la scène et s'est fait jour à travers les nuages de l'ignorance et de la prévention; qui, ferme comme un roc au milieu des tempêtes et des révolutions de la scène lyrique, a vu les systèmes se succéder tour à tour, et la mélodie, immolée sans pitié comme sans remords aux fureurs de l'orchestre, reparaître ensuite aussi brillante et plus ornée après avoir soumis ce rival redoutable, un opéra que l'avalanche rossinienne a respecté, doit être un chef-d'œuvre, une merveille de l'art. *Don Giovanni*, mis au monde en 1787, est venu jusqu'à nous; l'épreuve la plus dangereuse est faite, et c'est peu lui promettre que d'assurer pour cent ans son existence théatrale.

» Lorsqu'on entend de la musique du siècle dernier, que dis-je, de l'an X de la république, on est tout disposé, tout prêt à faire des concessions, en disant: — C'était la mode alors, ses défauts sont ceux de l'époque, sachons les tolérer pour applaudir de belles choses. » Mais à l'égard de *Don Giovanni* et des autres prodiges créés par Mozart, il faut tenir un autre langage. Si l'on veut bien se reporter au temps où cet enchanteur écrivait, le mérite de l'auteur et de l'ouvrage va

paraître plus grand encore. Ces tours de mélodie dont nous admirons l'élégance et la régularité, ces artifices d'harmonie, ces jeux d'orchestre d'une originalité piquante, cette manière de grouper les instruments en appropriant leurs voix à l'effet dramatique, cette clarté ravissante que les explosions du chœur et de l'orchestre ne troublent jamais, cette vigueur, cette inépuisable variété de dessins, toutes ces merveilles étaient des créations. C'est dans sa tête que Mozart les a trouvées; on a pu l'imiter et ses adroits successeurs ont usé largement des avantages de leur position. Mozart n'a consulté que son génie; ses devanciers et ses contemporains, qu'il avait d'abord imités dans ses premiers ouvrages, ne lui présentaient aucun type qu'il jugeât digne d'être reproduit. Le géant de *Don Giovanni* quitta bientôt la route que le bambin auteur de *Lucio Silla*, de *Mitridate*, avait suivie; il lui fallait d'autres armes pour conquérir le monde musical; Mozart les devina, les forgea de sa propre main.

» Si le public se porte en foule aux représentations de *Don Giovanni*, ce n'est point pour satisfaire aux devoirs qu'impose une vieille admiration, et pour apporter encore un tribut au pied de l'idole si longtemps adorée. Lorsqu'il s'agit des jeux de la scène, le devoir n'est rien, c'est le plaisir seul qui rassemble les amateurs dans une salle de spectacle; et quand les chefs-d'œuvre de Mozart sont bien exécutés, on est sûr de ne pas manquer le but. » *Idem, idem*, 15 février 1831.

— Il fallait un piédestal digne de la statue, un musée où le sublime tableau de Mozart vînt s'offrir à l'admiration publique avec la pompe, l'éclat qu'il réclamait en vain depuis si longtemps. L'Opéra de Paris vient d'ouvrir son théâtre à *Don Juan*, et le colosse y est entré tout entier, sa voix formidable a sonné dans cette vaste enceinte, son brillant cortége a défilé pour la première fois devant la foule des amateurs, Donner à ce prodige musical la puissance d'exécution qu'on lui avait refusée jusqu'à ce jour, montrer ce *Don Juan* tel que Mozart l'avait conçu, tel que Hoffmann l'avait rêvé, le doter

si libéralement des richesses de la peinture, des séductions de la danse et des prestiges du spectacle, était encore une œuvre d'art et de dévouement. Le succès a passé toutes les espérances. Le finale du second acte électrisait l'assemblée, on se levait sur les banquettes, on poussait des cris d'admiration, les scènes terribles du dénouement ont produit la plus vive impression, les applaudissements ont éclaté dans toute la salle à chaque morceau brillant, et les marques d'hilarité, le silence profond, imposant de l'assemblée indiquaient tour à tour qu'elle se plaisait aux scènes joyeuses du drame, ou que la statue la tenait sous sa magique influence.

» Tout ce que la tragédie a de plus effrayant, le meurtre, les apparitions fantastiques ; tout ce que la comédie a de plus facétieux, tous les contrastes que le musicien sollicite se rencontrent ingénieusement combinés dans le livret de *Don Juan*, chef-d'œuvre du livret d'opéra, comme la musique de cet ouvrage est le chef-d'œuvre de la partition dramatique. Les traducteurs l'ont fidèlement suivi en adoptant les idées d'Hoffmann qui fait donna Anna amoureuse de son ravisseur; donna Anna meurt de douleur ou s'empoisonne et son cadavre offert aux regards du coupable, le convoi de l'infortunée défilant sous ses yeux avec les ombres des victimes qu'il a faites sont le prélude horrible des supplices qui lui sont réservés en enfer. Je ne parlerai point du sujet de la pièce, je l'ai fait connaître en indiquant les nuances légères introduites par les auteurs français dans le livret italien pour arriver à la donnée d'Hoffmann et motiver le spectacle fantastique du dénouement. Leur traduction est excellente, irréprochable au regard de la musique ; dans les scènes de récitatif simple, ils ont écrit sans contrainte, et le charme de leur poésie, la fraicheur des idées, se sont fait jour à travers le voile mélodique. La scène de séduction entre Zerline et don Juan, et plusieurs autres ont été remarquées et saluées par des témoignages unanimes d'approbation. Le sublime récitatif d'Anna, l'air brillant de folie de don Juan, les couplets de la sérénade, la scène du repas doivent être

mis en première ligne. Les traducteurs travaillaient sur un admirable canevas, c'est avec talent qu'ils l'ont brodé.

» Au premier acte le rideau se lève sur une rue de Burgos, l'hotel du Commandeur est en partie vu de face, et l'œil pénètre jusque dans la cour à travers les portiques. Ce décor charmant, présenté d'abord pendant la nuit, revient ensuite vers la fin du premier acte et paraît au grand jour. Comme les effets de lumière ne sont pas les mêmes dans l'une et l'autre position, que les ombres ont bien plus de vigueur pendant la nuit, on a fait ce décor à deux éditions, c'est absolument le même dessin reproduit sur d'autres toiles avec des teintes différentes. Certes, on ne saurait donner plus de soins à la recherche de la vérité, c'est faire en deux façons un thème que d'autres se contenteraient d'ébaucher d'une seule manière. L'idée et l'exécution de ce tableau si remarquable appartiennent à M. Despléchins. Un riant paysage succède à la rue de Burgos; on voit ensuite le parc de don Juan et son magnifique chateau; des orchestres intérieurs appellent les danseurs au bal. Ils arrivent en foule et montent le perron, seigneurs et paysannes, dames et chevaliers; des groupes de masques précèdent et suivent les trois masques dont la venue doit troubler la fête du chatelain don Juan. Ces masques peuvent garder l'incognito, se perdre dans la mêlée. Jusqu'à ce jour on nous les avait plantés avec leurs noires enveloppes au milieu d'une troupe de paysans; seuls ils étaient en domino, avec de curieux bérets à plumes blanches, parmi des villageois. Ce décor, dont l'effet d'optique est surprenant, où l'on admire une allée qui fuit au loin, et dont les arbres, frappés par le soleil d'Espagne, sont d'une transparence, d'une légèreté parfaite, est l'œuvre de M. Cicéri.

La salle de bal, somptueuse, magnifique, avec ses trois orchestres placés dans des tribunes, une autre rue de Burgos, où l'on voit la maison d'Elvire, un enclos formé par des ruines mauresques, effet de nuit fort ingénieux, viennent tour à tour charmer les yeux du spectateur. La chambre d'Anna, tendue en noir, où l'on remarque le portrait du

Commandeur, est d'un beau caractère; les ornements, les meubles, tout est en harmonie avec ce séjour de douleur et de deuil. Nous la quittons pour un lieu plus triste encore, le cimetière. Le monument du Commandeur est sur les premiers plans, il occupe toute la scène; la statue s'y montre sous un dôme de marbre, et tient son rang de personnage principal. Une enceinte circulaire de tombeaux, gisants sous des arcades, ferme le théâtre de tous les cotés, et de longs cyprès, des obélisques funèbres se dessinent à l'horizon, sous un ciel dont la lune a bruni l'azur. Le public n'a pu retenir ses transports d'admiration en voyant ce tableau magique se développer à ses yeux. Jamais scène d'opéra ne fut écoutée avec plus d'intérêt et d'attention; on regardait, on écoutait avec passion : tous les spectateurs étaient penchés vers le théâtre.

» Cette statue n'est point un acteur sur lequel on a jeté quelques aunes de flanelle pour en faire un homme blanc. Dérivis est vêtu de pierre, comme un chevalier est bardé de fer, et cette cuirasse de marbre qu'il porte sur son piédestal et dont l'effet est calculé, modelé pour la hauteur du tombeau, n'est pas la même qu'il nous montre dans le salon de don Juan. Puisque la statue arrive sous nos yeux elle doit prendre d'autres formes, le Napoléon de bronze ne saurait être placé plus bas que le faîte de sa colonne. Où trouver une telle perfection dans les grandes choses comme dans les détails les plus petits, si ce n'est à l'Opéra de Paris? Tous les chevaliers qui reposent autour du Commandeur sont représentés par des statues en ronde bosse, et de chaque point de la salle on les voit diversement éclairés par les rayons de la lune. Ce décor superbe est de M. Feuchères à qui nous devons encore la chambre d'Anna.

» La salle de marbre où l'on sert le banquet de don Juan, salle à manger caractérisée par ses sculptures, la table resplendissante de lumières, couverte de vaisselle où les mets les plus exquis se succèdent avec rapidité, apportés par vingt serviteurs, et déposés par deux jolis pages galamment

ajustés, des danseuses formant des groupes voluptueux dont la cadence et les figures changent toutes les fois que les musiciens du maître de la maison passent d'un air de *la Cosa rara*, à ceux des *Pretendenti* ou des *Nozze di Figaro;* joignez à tant de charmes réunis la folle gaieté, la noble insolence de don Juan, les lazzi de Leporello, les plaintes d'Elvire, et vous verrez que cette scène du repas, jusqu'à ce jour si vide, si languissante, a pris une nouvelle vie; c'est un tableau ravissant dont l'éclat éblouit après l'aspect lugubre des tombeaux. La statue arrive et renverse, détruit ce palais brillant, ce séjour de joie et de débauche, la salle s'écroule et l'on voit sur les rampes immenses du parc qui l'entoure, une foule de femmes vêtues de blanc, portant des flambeaux; elles entourent le cercueil d'Anna et chantent le chœur foudroyant du *Requiem* de Mozart, *Dies iræ.* Ce dernier effet a produit une sensation que je ne chercherai point à décrire. Ce magnifique décor est de M. Cambon. XXX. *Le Constitutionnel*, 13 mars 1834.

Et pourtant ce *Don Juan*, ce chef-d'œuvre de Mozart, cet opéra sans rival, si bien équipé, si bien exécuté sur notre grande scène lyrique est depuis cinq ans abandonné! Mozart aurait-il cessé de plaire aux Français ? Non sans doute; mais la musique de ce maître est riche, complète, réelle : une mélodie exquise, abondante y brille au milieu des combinaisons suaves, énergiques et savantes de l'harmonie; l'esprit surtout, l'esprit y domine. Pour le chant il faut absolument des chanteurs; six rôles de la plus haute portée leur sont offerts, et notre Académie nationale de Musique n'a pas toujours deux virtuoses à sa disposition; tandis que rien n'est plus facile que d'agglomérer une troupe d'acteurs suffisamment idoines pour gesticuler, se promener, pousser même des cris plus ou moins acerbes dans un opéra-franconi.

L'abbesse Lélia de George Sand est un don Juan du sexe féminin. Voir le chapitre LXII de *Lélia*, portant ce titre *Don Juan*, page 95 du second volume de l'édition de 1842, in-18, Paris, Perrotin.

Voici comment un journal d'Allemagne distribuait les premières charges et dignités d'un grand empire.

ROYAUME DE LA MUSIQUE.

Mozart, roi.
Gluck, premier ministre.
Méhul, son premier secrétaire.
Hændel, ministre des cultes.
Haydn, chancelier.
Beethoven, généralissime.
Cherubini, ministre de l'instruction publique.
Bach (Sébastien), ministre de la justice.
Weber (Charles-Marie), intendant de l'Opéra.
Spohr, maître de la chapelle royale.
Mendelssohn, directeur général des concerts.
Paër, conservateur de la collection d'antiquités.
Spontini, artilleur.
Meyerbeer, banquier de la cour.
Rossini, fournisseur des diamants de la couronne.

L'AMOUR MÉDECIN.

MOLIÈRE, 1665.

ACTE I, SCÈNE II.

SGANARELLE.

Aurais-tu envie d'apprendre quelque chose? et veux-tu que je te donne un maître pour te montrer à jouer du clavecin?

On dit, on imprime encore de nos jours, au grand scandale des musiciens, *toucher du piano, toucher de l'orgue, pincer de la guitare, pincer de la harpe.* On ne touche pas, on ne pince pas de quelque chose. Le plus singulier, c'est que la même personne, qui vient d'employer ces locutions vicieuses, vous répondra correctement si vous la heurtez ou si vous la pressez avec les doigts : — Vous m'avez touché le coude, vous m'avez pincé le bras. »

Vous verrez que Bruéis et Palaprat ont fait dire à M. Grichard, dans *le Grondeur :* — Je t'ai défendu cent fois de racler ton maudit violon. » Ils se sont gardés avec soin d'écrire *racler de ton violon*, car on ne racle pas plus *du* violon, qu'on ne touche *du* clavecin.

Jouer des instruments, c'est exécuter sur ces instruments des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants, les accompagnements notés pour eux. Le mot *jouer* étant devenu générique, (et c'est en cette qualité que Molière l'emploie,) s'applique maintenant à tous les instruments.

En 1581, le mot *air* n'étant pas encore adopté par les musiciens, on disait *son* pour indiquer une pièce de musique sonnée sur quelque instrument, d'où *sonate, sonnerie, sonnet* même, nous sont venus. Voyez la partition du *Ballet comique*

de la Royne, très bien imprimée par Adrian Le Roy, Paris, 1582, in-8. Vous y verrez *son du premier ballet, son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin.*

On disait autrefois *sonner du violon, de la flûte, du hautbois, de la trompette, toucher l'orgue, le clavecin, donner du cor, jouer des castagnettes, blouser les timbales, battre le tambour, pincer la harpe, la guitare*, et même *guitariser*.

> Je pense quand la nuit il a guitarisé,
> Que j'en ai tout le jour le cœur martyrisé.
>
> SCARRON, *Jodelet duelliste.*

Le mot *jouer* a remplacé tous ces termes propres; il en résulte le double avantage :

1° De simplifier le langage et de prévenir toute fausse application, telle que *toucher le hautbois, donner de la harpe.*

2° De pouvoir consacrer ces mêmes termes propres à des actions tout à fait étrangères à l'art musical, quoiqu'elles s'opèrent par les moyens qu'il fournit. Ainsi nous dirons *sonner de la trompette, blouser les timbales, donner du cor, battre le tambour*, lorsqu'il s'agira d'une marche de cavalerie, d'une chasse à courre, ou de l'appel d'un corps de fantassins.

L'Académie pourtant... mais faut-il se fier à l'Académie ? On sait que son *Dictionnaire* présente les contradictions les plus singulières ; cette demoiselle est vieille et se permet trop souvent de radoter, en musique surtout.

L'Académie nous dit en sa dernière édition, 1835, que le verbe *pincer* est ordinairement neutre quand il s'agit d'instruments dont on ne joue que de cette manière ; et l'on peut dire à la rigueur *pincer de la harpe*, sans être trop ridicule aux yeux des personnes qui ne sont pas musiciennes. Mais si le verbe actif *pincer* a la faculté de devenir neutre quand il passe à travers les cordes d'une harpe, pourquoi le verbe *toucher*, dont l'activité n'est point contestée, n'a-t-il pas la même licence quand on en fait l'application au clavier d'un piano? Souffle-t-on, pince-t-on, racle-t-on *du* piano? Point du tout. On en tire des sons en le touchant, on ne saurait en

jouer d'aucune autre manière. L'Académie défend expressément de *toucher du piano*, l'Académie permet de *pincer de la harpe;* l'Académie a-t-elle songé sérieusement à toute la bouffonnerie de son antithèse grammaticale?

Quand on se constitue en cour suprême, on ne doit pas juger sur des ouï-dire. Il faut rendre de bons arrêts, dicter des lois fermes et précises, les motiver par d'excellentes raisons. Lorsqu'un théoricien souffle le froid et le chaud, il souffle toujours une bêtise.

Puisque l'Académie n'ose pas condamner *pincer de la harpe*, elle devrait approuver *partir* à *la campagne*, *voyons voir*, *un habit mangé* aux *vers*, *le jour de* la *Noël*, *il fallait que je* vienne, *l'ormoire*, *la castonnade*, *les nantilles*, *le caneçon de lanquin*, *l'arbre sèche*, *la terre sec*, *un bel oie*, *de bons noix*, *nous deux ma sœur*, c'est-à-dire *ma sœur et moi*, *cacaphonie*, *un aigledon*, *il est enthousiasme*, *fixer* au lieu de *regarder fixement*, *peu fortuné* pour *peu riche*, *sous ce rapport* au lieu de *à cet égard*, *de suite* pour *tout de suite*, *il a dû beaucoup souffert*, *se rappeler de* au lieu de *se souvenir*, *éviter cette peine* au lieu de *épargner cette peine*, et cent autres solécismes ou barbarismes si familiers aux Parisiens, que l'usage semble les autoriser.

— Mlle Jacquet, dès sa plus tendre jeunesse, fit connaître des talents et des dispositions extraordinaires pour la musique et pour l'art de *toucher le clavecin*. A peine avait-elle quinze ans, qu'elle parut à la cour. Le roi eut beaucoup de plaisir à l'entendre *jouer du clavecin*, ce qui engagea Mme de Montespan à la garder trois ou quatre ans auprès d'elle pour s'amuser agréablement, de même que pour le plaisir des personnes de la cour qui lui rendaient visite, en quoi la jeune demoiselle réussissait très bien. » TITON DU TILLET, *le Parnasse français*, page 635.

Vous voyez que nos anciens écrivaient et parlaient correctement.

Mlle Jacquet épousa Marin de La Guerre, organiste de Saint-Séverin, et fit représenter, en 1694, *Céphale et Procris*, opéra en cinq actes, dont elle avait composé la musique.

Mmes Penon et de La Plante, Mlles Guyot et Certain brillaient au premier rang des clavecinistes féminins, à la même époque. La Fontaine donne de grands éloges à Mlle Certain, dans l'épître adressée à M. de Niel, et non pas *de Niert*, encore moins *de Nyert*, comme on l'a presque toujours imprimé.

> Je suis la fille du génie,
> Qui sous le beau nom d'*harmonie*,
> Réunis dans mes sons tous les charmes du chant ;
> Et respectant les lois du dieu qui m'a formée,
> Je reste dans Ruckers (1) captive et renfermée,
> Et j'attends pour sortir la Certain ou Marchand.
>
> LAINEZ.

— On joue présentement à l'Hotel de Bourgogne *l'Amour malade*, tout Paris y va en foule, pour voir représenter les médecins de la cour, et principalement Esprit et Guénaut, avec des masques faits tout exprès. On y a ajouté Desfougerais, etc. Ainsi l'on se moque de ceux qui tuent le monde impunément. » GUY PATIN, *lettre du* 25 *septembre* 1665.

En acceptant le jugement porté sur ces médecins par leur confrère Guy Patin, plusieurs écrivains ont démenti la circonstance des masques. Ils auraient dû combattre et réfuter l'opinion si clairement exprimée par un docteur, que son état et sa causticité naturelle tenaient à l'affût de tout ce qui se faisait et se disait à l'égard des médecins. Vous voyez que Molière avait soin de donner à ses acteurs des masques ressemblants aux originaux mis en scène. Le masque était encore en usage pour certains rôles, et n'a cessé de l'être à la Comédie-Française que cent ans plus tard. Molière avait pris le masque pour représenter Mascarille dans *l'Étourdi* comme dans *les Précieuses ridicules* ; il se plut à le donner, quatorze ans après, à ses acteurs Hubert et Du Croisy, quand ils

(1) Hans Ruckers, d'Anvers, le plus habile et le plus célèbre des facteurs de clavecins. On disait *un Ruckers* pour désigner un excellent clavecin.

jouèrent les rôles d'Argante et de Géronte, dans *les Fourberies de Scapin.*

A la reprise de cette comédie, en 1736, Dangeville et Dubreuil se montrèrent fidèles à la tradition. — C'est la seule pièce restée au théâtre, où l'usage du masque se soit conservé, dit le *Mercure de France*, mai 1736, page 991 ; le personnage du fourbe Scapin est très bien rempli par le sieur Armand. Molière avait fait ce rôle pour Brécourt, excellent comédien de sa troupe, auquel Raisin succéda, et nous avons vu jouer ce caractère pendant longtemps, avec toutes les graces, la légèreté, la finesse possibles, par le sieur de La Thorillière, dernier mort. »

C'est Pradon qui, le premier, rendit justice à Molière, en réfutant ces vers de Boileau :

> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

Pradon le reconnut, et nous devons l'en féliciter.

— Les masques dont usaient les comédiens de l'antiquité faisaient perdre aux spectateurs le plaisir de voir naître les passions, et de reconnaître leurs différents symptômes sur les visages des acteurs. Toutes les expressions d'un homme passionné nous affectent bien, mais les signes de la passion, qui se rendent sensibles sur son visage, nous affectent beaucoup plus que les signes de la passion qui se rendent sensibles par le moyen de son geste et de sa voix. *Dominatur autem maximè vultus*, dit Quintilien.

» Cependant les comédiens des anciens ne pouvaient pas rendre sensibles sur leur visage les signes des passions. Ils quittaient rarement le masque, et même il y avait une espèce de comédiens qui ne le quittaient jamais. Nous souffrons bien, il est vrai, que nos comédiens nous cachent aujourd'hui la moitié des signes des passions qui peuvent être marqués par leur visage. Ces signes consistent autant dans les altérations qui surviennent à la couleur du visage que dans les altérations qui surviennent à ses traits. Or le rouge dont il est

à la mode, depuis vingt ans, que les hommes mêmes se barbouillent avant de monter sur le théâtre, nous empêche d'apercevoir les changements de couleur, qui dans la nature font une si grande impression sur nous. Mais le masque des comédiens anciens cachait encore l'altération des traits que le rouge nous laisse voir. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture ;* Paris, 1719.

Molière a-t-il changé le titre de sa comédie? de *l'Amour malade* a-t-il fait ensuite *l'Amour médecin*, en ajoutant des membres à sa famille de médecins, déjà si réjouissante pour le public parisien, qui s'y portait en foule? Non ; Guy Patin se trompe. Il a mis évidemment un mot pour un autre. On avait produit en scène, à la cour, un ballet ayant nom *l'Amour malade ;* et le docteur a pu confondre ces deux titres, qui se rapportaient également à sa profession.

— On fait ici, en deux tomes, le recueil de toutes les comédies de Molière. » GUY PATIN, *lettre du* 24 *avril* 1666.

Cette édition parut en effet chez Claude Barbin.

Griselle (Séraphin), barbier-chirurgien, avait surpris sa femme en conversation légèrement criminelle avec le médecin Cressé (Pierre). Le Figaro s'était vengé rudement sur les épaules du docteur égrillard, qui fut assez imprudent pour en appeler aux tribunaux. Ennemi juré des barbiers et des apothicaires, Guy Patin nous conte l'aventure, et dit : — Il n'y a rien encore de jugé touchant l'affaire de M. Cressé. Le procès est seulement sur le bureau, mais tout le monde en parle, et se raille du médecin qui se devait contenter de ce qu'il avait eu, sans se plaindre en justice, et même on dit que M. Molière en veut faire une comédie. Cela pourra bien arriver, car dorénavant l'on est las de pleurer, on ne cherche qu'à rire, à l'exemple des dieux de la terre qui rient tant qu'ils peuvent du malheur d'autrui. » *Idem* 23 novembre 1669.

— Le procès de M. Cressé n'avance point; on m'a dit que M. de Molière prétend en faire une comédie ridicule, ayant pour titre *le Médecin fouetté et le Barbier cocu*. » *Idem*, lettre du 25 décembre 1669.

Molière eut sans doute d'autres chiens à fouetter, et laissa là son projet de comédie. Le procès ne fut pas même plaidé. Le barbier cocu, mais battant et content, reçut de l'or en échange des coups de baton qu'il avait administrés. Ce dénouement était pourtant bien digne de Molière. Le médecin fouetté portait le nom de *Cressé*, nom de la mère de notre illustre poète. Molière ne voulut peut-être pas mettre en scène un de ses parents du coté maternel.

— On l'avait fait voir à tout ce qu'il y avait d'oculistes, de chirurgiens et même d'opérateurs plus fameux; mais les remèdes ne faisant qu'irriter le mal, comme on craignait que l'ulcère ne s'étendît enfin sur tout le visage, trois des plus habiles chirurgiens de Paris, Cressé, Guillard et Dalencé, furent d'avis d'y appliquer au plus tôt le feu. » Racine, *Abrégé de l'histoire de Port-Royal.*

Cressé, tout médecin fouetté qu'il était, figure ici d'une manière très honorable pour son talent.

Guy Patin écrit tour à tour *M. Molière* et *M. de Molière.* Quelques historiens pensent que l'auteur du *Misanthrope* et de *Tartufe* était appelé tout simplement *M. Molière* par le plus grand nombre de ses contemporains; que dans aucune des signatures que l'on a de lui, cet écrivain n'a fait précéder son nom de la particule nobiliaire; et que, dans *l'Impromptu de Versailles*, il nomme sa femme *mademoiselle Molière.* J'avais déjà fait cette dernière observation, pour en tirer une conséquence tout opposée à l'opinion de ces historiens.

La femme d'un bourgeois était appelée *mademoiselle*, le titre de *madame* ne se donnait qu'aux épouses des nobles, elles ne le prenaient anciennement qu'au moment où leurs maris étaient reçus chevaliers; mais les femmes des bourgeois étaient appelées *mademoiselle de*, et non pas *mademoiselle* tout court. La particule *de*, placée après *mademoiselle*, était un signe patent, irrécusable de roture, une espèce d'ironie constante, qui désignait la demoiselle devenue la propriété d'un bourgeois. Ma grand-mère, Catherine Gaussen, femme

d'un notaire, a toujours été nommée *mise de Blaze*, **mademoiselle de Blaze**, depuis son mariage jusqu'en 1802; tandis que ma mère, Thérèse Brun, d'Apt, arrivant plus tard, en 1782, à l'époque où nous étions en progrès de civilisation, reçut le titre de *madame* à l'instant de son mariage, bien qu'elle fût aussi la femme d'un notaire (1). L'habitude était prise dès longtemps à l'égard de ma grand-mère ; et, pendant vingt ans, elle fut traitée plus familièrement que sa bru (2). Nous avions dans la maison mademoiselle de Blaze et madame Blaze.

Quand le titre de *madame* se plaçait sur une bourgeoise, la particule était supprimée.

Molière, nommant sa femme *mademoiselle Molière*, a voulu, sinon l'anoblir, au moins la distinguer de la foule roturière.

Des services divers que les feudataires rendaient à leurs seigneurs naquirent les divers degrés qu'il y avait parmi la noblesse et les différents noms de *chevalier*, *écuyer*, *banneret*, *bachelier*. La plus haute dignité de l'homme de guerre était celle de chevalier. Il n'y avait que les chevaliers que l'on traitât de *monseigneur*, il n'y avait que leurs femmes qui se fissent appeler *madame*. Jeanne d'Artois, princesse du sang, qui, le jour même de ses noces, devint veuve de Simon de Thouars, comte de Dreux, ne se remaria point, et ne prit jamais d'autre titre que celui de *mademoiselle de Dreux*, parce que le comte son mari n'avait d'autre grade que celui d'écuyer lorsqu'il fut tué dans un tournoi, six heures après leur mariage.

Raoul comte d'Eu, connétable de France, perdit la vie, en 1344, aux joutes d'agrément qui se firent pour le mariage de

---

(1) Blaze (Henri-Sébastien), théologien, littérateur, musicien, membre associé de l'Institut, classe des Beaux-Arts, de 1800 à 1833. Voyez la *Biographie* de Michaud, supplément.

(2) *Nora*, de *nurus*, sonne bien plus agréablement; *felen*, *felena*, affranchissent le provençal des sottes périphrases, ou des mots composés, *petit-fils*, *petite-fille*.

Philippe de Valois. Quarante-deux chevaliers et pareil nombre d'écuyers restèrent morts sur la place au tournoi de Nuits. Pour les facéties de ce genre, voyez La Colombière, au chapitre XVII *Des tournois à fer esmoulu et à outrance, et des accidens funestes qui y sont arrivés*, tome 1, page 232.

Les nobles hommes eurent à peine cessé de se briser les os dans les tournois, qu'ils allèrent se faire crever le ventre à la chasse par les cerfs et les sangliers. *Illis deus hæc otia fecit.*

Aux états de 1614, la noblesse adressa des supplications au roi, parmi lesquelles on trouve celle-ci : — Que défenses soient faites à toutes sortes de personnes, qui n'étaient pas de qualité requise, de s'attribuer le titre de *messire* ou de *chevalier*, et à leurs femmes de prendre celui de *madame.* »

— Je dois parler d'une circonstance qui, bien faible en elle-même, contribua beaucoup à me faire gagner complètement le public, lorsque je pris le rôle du marquis dans *l'École des Bourgeois.* J'avais observé que les gens de qualité ne disaient jamais en entier le mot de *madame* aux femmes qui n'étaient pas de la haute société. Toute bourgeoise, toute fournisseuse élégante, parfumeuse, gantière ou brodeuse, n'était qualifiée par eux que de l'abréviation *mame*, supposant que c'était assez des deux tiers du mot pour de si petites gens. — Mame... une telle, » disaient-ils, hésitant toujours sur le nom, comme si leur mémoire n'eût pu retenir des appellations aussi roturières. — Mame... une telle, vos gants ne sont pas de la bonne ouvrière; j'irai me servir chez mame... une telle autre. »

» Je m'avisai donc de nommer madame Abraham : *mame... Abraham.* Cela porta : il ne faut qu'un trait, un linéament imperceptible pour donner le dernier coup de pinceau à un personnage. Bellecourt avait manqué celui-là, et le public me sut gré de l'avoir trouvé. » *Mémoires de Fleury*, chapitre XVII.

— REQUESTE D'INSCRIPTION DE FAUX EN FORME DE FACTUM, présentée au Châtelet le 16 juillet 1676, par le sieur Guichard,

intendant général des bastimens de son Altesse Royale, Monsieur, contre Jean-Baptiste Lully, faux accusateur, Sébastien Aubry, Jacques Du Creux, Pierre Huguenet, faux témoins et autres complices.

»... La bonté divine a permis dans le procez criminel dont il s'agit, que Jean-Baptiste Lully s'estant déclaré l'ennemy mortel du suppliant, et, en cette qualité ayant formé deux pernicieuses résolutions, la première, de le diffamer et de le perdre devant le roy et dans toute sa cour; la seconde, de le calomnier et de le faire périr devant les officiers du roy et dans la justice ordinaire, il ait employé pour l'exécution de ce dernier dessein dans quatre informations qu'il a fait faire les 14 et 18 mars 1675, 20 septembre ensuivant, et 20 may de la présente année 1676, le témoignage et la voix de dix-huit différentes personnes, dont les unes ont dit si grossièrement des faussetez visibles contre l'innocence du suppliant, et les autres ont dit si simplement des véritez avantageuses pour sa justification, que le seul examen de tout ce que ces dix-huit témoins ont dit, soit de vray soit de faux, suffira sans doute, non seulement pour le faire absoudre, luy qui est le calomnié et le persécuté, mais encore pour faire condamner Jean-Baptiste Lully et ses treize complices, qui sont les persécuteurs et les calomniateurs.

» Parmy ces dix-huit personnes qu'on a fait entendre contre le suppliant, il y en a treize qui n'ont guères dit que des impostures très évidentes, et ces treize faux témoins sont :

1 Sébastien Aubry qui est exempt du lieutenant criminel de robe courte, et qu'on appelle vulgairement *le petit Aubry.*

2 Marie Aubry (1) qui est sa sœur et que l'on appelle aussi *la petite Aubry.*

3 Marie Verdier (2) qui est la plus intime et la plus débauchée de ses amies.

(1) Actrice de l'Opéra.

(2) Elle a chanté les seconds rôles à l'Opéra, pendant quarante-cinq

4 Pierre le Vié (1) qui est son malheureux beau-frère.

5 Pierre Pin qui est son chétif et misérable valet.

6 Marie Legrand qui est servante de sa pauvre mère.

7 Pierre Huguenet qui est petit violon (2) et l'un de ses principaux complices.

8 Jacques Du Creux qui est vendeur de masques (3) et de limonade pour l'Opéra, aussi l'un de ses principaux complices.

9 Marie Brigogne qui est pareillement son intime amie, et l'une des plus prostituées chanteuses de l'Opéra.

10 La Molière qui est en quelque sorte dans son alliance, comme belle-sœur de Jean Aubry, l'un de ses frères, et qui n'est pas moins décriée par ses déréglemens que célèbre sur le théâtre.

11 Jean de Visé, l'un des plus grands amis de Molière, et que l'on connoist beaucoup mieux dans Paris sous la qualité de *l'Abbé marié*, qui est son juste sobriquet, que sous le titre de *Jean de Visé*, qui est son vray nom.

12 Antoine Petit, charpentier, travaillant aux ouvrages de charpenterie des maisons et de l'opéra de Baptiste Lully.

13 Henry Paillet amy intime depuis vingt-cinq ans de Jacques Du Creux le plus dévoué des émissaires de Baptiste Lully.

» Il y en a cinq qui n'ont presque rien dit que la vérité toute simple, et ces cinq véritables témoins sont :

1 Anne Beaucreux, la plus raisonnable et la plus sincère des chanteuses de l'Opéra.

2 Richard Picart, marchand de tabac, parfumeur de cette ville de Paris.

3 Jacqueline Flamand, femme de Richard Picart.

---

ans ; et Mlle de Saint-Christophe, femme de chambre de Madame Henriette d'Angleterre, pendant le demi-siècle entier, au même théâtre.

(1) Médecin opérateur, chantant à l'Opéra.

(2) Il y avait alors les grands et les petits violons ; la bande des petits, plus habile que celle des grands, avait été formée par Lulli.

(3) Fournisseur de masques pour les danseurs, qui ne paraissaient point alors, en scène, à visage découvert.

4 Edme Boivin, maistre du cabaret de *la Devise royale*, proche le Palais-Royal.

5 Germain Desfoux, principal garçon de ce cabaret. »

Sans montrer la moindre préférence pour *mademoiselle* ou *madame*, l'auteur peu courtois de ce factum écrit tout simplement *la Molière*. Ce qui m'étonne le plus dans cette pièce infiniment curieuse, c'est d'y voir la veuve du grand homme témoigner d'une manière au moins équivoque, en faveur du brigand qui venait de la chasser de son théâtre, après avoir spolié son mari.

Henri Guichard, intendant général des bâtiments de Monsieur, duc d'Orléans, en 1668, fut d'abord lié d'intérêts avec Lulli pour l'exploitation de l'Opéra; le fourbe Italien parvint à l'exclure de cette entreprise, alors très lucrative. Guichard attaqua Lulli devant les tribunaux, et publia contre ce musicien un mémoire injurieux. Lulli se vengea de son adversaire en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner avec de l'arsenic mêlé dans du tabac. Une instruction criminelle eut lieu contre Lulli; ce calomniateur était près de succomber, lorsqu'une lettre de la main de Louis XIV imposa silence à la justice, et vint sauver le coupable d'un arrêt infamant, comme la protection de la courtisane Montespan l'avait affranchi précédemment de la peine capitale.

Avec une aussi brillante, pompeuse et royale origine, soyez étonné que le vol, la rapine et l'escroquerie aient triomphé paisiblement dans nos théâtres depuis 1672 jusqu'en 1790, et depuis 1807 jusqu'en 1848. Soyez surpris que la France n'ait produit en cinquante ans qu'un musicien dramatique et la moitié d'un. N'a-t-elle pas fait ses preuves lorsque le hideux monopole a fait place à la liberté ? Sans cette heureuse liberté de quelques années, aurions-nous applaudi, coup sur coup, Méhul, Berton, Cherubini, Le Sueur, Steibelt, Boieldieu, Kreutzer, Nicolo Isouard, Dellamaria, Martin (Vincent), plus connu sous le nom de *Martini*, Gaveaux, Solié, Tarchi, Eler, Catel, Mengozzi, Plantade, Fontenelle, Fay, Lebrun, Langlé, Persuis, Gresnick, Devienne, Blangini,

Pacini, Bruni, et tant d'autres que les dignes successeurs de Lulli n'auraient pas manqué d'étrangler ?

> Depuis un temps immémorable,
> Le monde a vu jouir quelques gens du palais
> D'un privilège incomparable :
> Ces gens volent toujours, on ne les pend jamais.
>
> DE CAILLY, 1670.

Il ne faudrait pas faire de grands changements à cette épigramme pour l'appliquer à nos théâtres, ou du moins à ceux qui réglaient leurs destinées autrefois.

Revenons au factum de Guichard; il nous fournira de précieux détails sur l'origine de notre Opéra, sur la première et solennelle organisation du vol. Le camélia, venant du Japon, cache sous ses feuilles l'œuf du ver qui doit le ronger. Tel notre grand théâtre lyrique apportait en naissant le germe de l'ulcère horrible, qui depuis deux cents ans le dévore.

— Les premières et les plus anciennes vérités à cet égard sont :

» 1 Qu'il y a près de huit ans que le suppliant a l'honneur d'être du nombre des officiers de Monsieur ; qu'au mois d'octobre de l'année 1671, Monsieur ayant commandé au suppliant de faire travailler à quelque divertissement, pour le donner à Madame lorsqu'il la recevrait à Villecotrets, après que la célébration du mariage de leurs altesses royales aurait été faite à Châlons, le suppliant aurait engagé le sieur de Sablières, intendant de la musique de Monsieur, à composer un opéra en musique pour être représenté devant leurs altesses royales à Villecotrets ; que le même sieur de Sablières, en cette qualité d'intendant de la musique de Monsieur, aurait fait le choix des personnes qui devaient y chanter, et qu'entre autres il aurait choisi Marie Aubry, qui dès lors était de la musique de Monsieur, et qui devait faire le principal personnage de cet opéra ; qu'ensuite Monsieur ayant changé de pensée sur ce divertissement, le roi commanda au suppliant de faire représenter cet opéra à Versailles, comme en effet la représentation y en fut faite le 3 novembre 1671 ;

qu'après cela le suppliant, par l'ordre de sa majesté, avait encore pris le soin d'un second opéra, qui fut représenté à Saint-Germain, pendant les mois de janvier et de février de l'année 1672, et dans lequel Marie Aubry fit encore le principal personnage; ainsi que Baptiste (Lulli) lui-même en est demeuré d'accord, par sa requête du 14 novembre 1675, où il a lui-même reproché ces deux opéras au suppliant.

» 2° Que toutes les répétitions de ces deux opéras s'étaient faites dans la maison de Léonard Aubry, maître paveur, (poète) père de Marie Aubry, chez qui le sieur de Sablières demeurait alors.....

» 3° Le roi ayant eu la bonté d'accorder au suppliant le privilège et la permission pour établir une *Académie royale des Spectacles*, par des lettres patentes du mois d'août 1674, et Jacques Du Creux étant venu lui en demander une part considérable pour Baptiste, dès le mois de septembre ensuivant, le suppliant offrit d'associer Baptiste à son privilège des spectacles, pourvu que Baptiste le lui vînt demander lui-même avec des conditions raisonnables.

» 4° Dès le commencement du mois de février 1675, le suppliant ayant considéré que même par les lettres patentes de son privilège de l'Académie royale des Spectacles, il lui était défendu et impossible d'y méler aucune pièce de musique, sans l'exprès consentement de Baptiste, qui seul avait le droit de faire chanter en musique dans les opéras, et par ce moyen, le suppliant ayant trouvé que pour rendre ses spectacles plus agréables et plus divertissants par le mélange des chants et des voix, il lui était important et nécessaire d'obtenir de Baptiste la permission d'avoir un *second Opéra de musique*, il fit offrir à Baptiste par le sieur Mérilles, premier valet de chambre de Monsieur, et par le sieur de Suronne, maître d'hôtel de Madame, jusqu'à dix mille livres par an, pour avoir de lui cette permission d'un *second Opéra*.....

» Il y a encore d'autres vérités remarquables qui sont : Que dès la fin de l'année 1673, Marie Aubry quitta la maison de son père qui demeurait vis-à-vis la rue des Prouvaires ;

qu'elle fit ce changement de demeure non seulement pour être plus libre dans son libertinage, mais encore pour favoriser davantage celui de Marie Verdier son intime amie avec Sébastien Aubry son cher frère; que pour toutes ces raisons, elle prit un autre logis avec Marie Verdier au-dessus du Palais-Royal (1); que depuis ce temps-là ces deux chanteuses de l'Opéra n'eurent plus qu'une même chambre, une même table, un même lit, une même conduite..... »

Les virtuoses de l'Opéra sont aujourd'hui logées d'une manière plus confortable.

— Qu'à l'égard de Baptiste qui était connu à Marie Aubry comme à tout le reste de la France, pour le plus envieux, le plus avare, et le plus vindicatif des Italiens, elle n'ignorait pas qu'il avait toujours conservé au fond de son ame une jalousie furieuse, et une haine mortelle contre le suppliant, par sept motifs très injustes :

» Le premier à cause des deux opéras que le suppliant avait fait représenter en 1671 et 1672.

» Le second à cause de l'opposition que le suppliant avait formée, en 1672, à son privilège de l'Opéra.

» Le troisième motif à cause des deux feux d'artifice et de joie que le suppliant avait fait faire dans la place du Palais-Royal, au mois de juin de 1674, en réjouissance de la conquête de la Franche-Comté, à huit jours l'un de l'autre, et qui tous deux avaient eu l'approbation de Monsieur et de Madame, de toute la cour et de tout Paris, au lieu que dans celui qui avait été fait auparavant par Baptiste vis-à-vis sa maison de Paris (2), et qui l'avait exposé à la risée publique,

(1) C'est-à-dire en amont du Palais-Royal, dans la rue Saint-Honoré. Les maisons n'étant pas numérotées, on les désignait difficilement. Voici l'adresse du *Mercure de France* en 1747 : *A M. de Clèves d'Arnicourt, directeur, rue du Champ fleuri, dans la maison de M. Lourdet, correcteur des comptes, au premier étage sur le derrière, entre un perruquier et un serrurier, à coté de l'hotel d'Enghien.* Les numéros n'ont été généralement posés sur les maisons de Paris qu'en 1780.

(2) Belle maison en pierres de taille, pilastres d'ordre composite fort

il avait donné sujet à tous les spectateurs de dire hautement que s'il n'avait pas bien réussi dans le feu qu'il avait entrepris vis-à-vis de sa maison, on réussirait mieux à celui qu'il avait mérité en Grève..... »

Saint-Gilles, dans une très longue chanson, dit un mot de l'effroyable châtiment infligé par les lois au complice de Lulli.

Grand Dieu ! quelle est votre justice !
Chausson va périr par le feu,
Et Guitaut, pour le même vice,
A mérité le cordon bleu.

Bibliothèque de l'Arsenal, Manuscrits, *Belles-Lettres*, tome 72.

En 1685, deux ans avant la mort de Lulli, Boileau publiait le portrait de ce musicien, crayonné de la manière suivante :

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux :
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre.
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre ;
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux ;
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

Épitre IX. Au marquis de Seignelai.

CLITANDRE.

Monsieur, mes remèdes sont différents de ceux des autres. Ils ont l'émétique, les saignées, les médecines et les lavements ; mais moi, je guéris par des paroles, par des lettres, par des talismans, et par des anneaux constellés. Acte III, scène 6.

Au reste, je n'ai pas eu seulement la précaution d'amener un notaire ; j'ai eu celle encore de faire venir des voix, des instruments et des dan-

---

riches, de neuf croisées de face sur la rue Sainte-Anne et de cinq sur la rue Neuve-des-Petits-Champs, qui lui donne le n° 45. Treize fenêtres sont ornées de masques de théâtre ; au-dessus de celle du milieu, sur la rue Sainte-Anne, on voit, en bas-reliefs, des instruments de musique, une timbale, des trompettes, des cornets, une guitare que le propriétaire actuel a surmontés d'un garde-manger en toile assez proprement ajusté. Lulli possédait en outre la maison n° 32 de la rue des Moulins, deux maisons à la Ville-l'Évêque-lès-Paris, une cinquième à Puteaux.

seurs pour célébrer la fête et pour nous réjouir. Qu'on les fasse venir. Ce sont des gens que je mène avec moi, et dont je me sers tous les jours pour pacifier avec leur harmonie et leurs danses, les troubles de l'esprit. Scène 7.

La Comédie, le Ballet, la Musique, personnages allégoriques, exécutent le prologue de *l'Amour médecin;* et reviennent, au dénouement, chanter ensemble ces vers très bien rhythmés :

Sans nous tous les hommes
Deviendraient mal sains;
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands médecins.

LA COMÉDIE.

Veut-on qu'on rabatte,
Par des moyens doux,
Les vapeurs de rate
Qui vous minent tous?
Qu'on laisse Hippocrate,
Et qu'on vienne à nous.

ENSEMBLE.

Sans nous tous les hommes
Deviendraient mal sains;
Et c'est nous qui sommes
Leurs grands médecins.

L'Amour médecin est la première pièce de Molière que Lulli musiqua.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC.

MOLIÈRE, 1669.

ACTE I, SCÈNE XI.

PREMIER MÉDECIN.

Allons, procédons à la curation ; et, par la douceur exhilarante de l'harmonie, adoucissons, lénifions et accoisons l'aigreur de ses esprits, que je vois prêts à s'enflammer.

SCÈNE XIII.

LES DEUX MÉDECINS.

Buon dì, buon dì, buon dì,
Non vi lasciate uccidere
Dal dolor malinconico,
Noi vi faremo ridere
Col nostro canto armonico ;
Sol per guarirvi
Siamo venuti qui,
Buon dì, buon dì, buon dì.

PREMIER MÉDECIN.

Altro non è la pazzia
Che malinconia.
Il malato
Non è disperato,
Se vol pigliar un poco d'allegria,
Altro non è la pazzia
Che malinconia.

SECOND MÉDECIN.

Sù, cantate, ballate, ridete ;
E se far meglio volete,
Quando sentite il deliro vicino,
Pigliate del vino,
E qualche volta un poco di tabac.
Allegramente, monsù Pursognac.

Plusieurs médecins du XVIIe siècle avaient voulu faire une

panacée de la musique. Tout le monde croyait alors à la morsure de la tarentule, à l'accablement, la torpeur qu'elle causait, et dont on était délivré par des airs suaves d'abord, et chantés, exécutés par degrés avec autant d'éclat que de vitesse. Le charme de la musique a produit souvent des effets merveilleux pour la guérison de certaines affections nerveuses; la harpe de David ne calmait-elle pas les fureurs de Saül? Mais nos anciens acceptaient aveuglément tout ce que les Grecs, les Latins et certains auteurs du moyen âge avaient écrit sur ce sujet. Des historiens de la musique ont répété sérieusement les fables de l'antiquité, sans négliger de leur donner des faits contemporains, tout aussi vraisemblables, pour accompagnement. Voici quelques unes de ces facéties.

Pythagore de Samos établit l'usage d'endormir les souverains au son des instruments, afin de leur procurer un sommeil agréable. Montaigne employa ce procédé pour réveiller ses enfants. Pythagore composait des chants pour apaiser les passions violentes, comme un apothicaire compose une potion calmante pour la guérison d'un malade.

Démocrite a laissé par écrit, que le son de la flûte bien jouée guérit plusieurs maladies. Burette, dans une dissertation sur la musique des anciens, insérée dans le cinquième volume des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*, parle d'une infinité de maux que la musique guérissait; de ce nombre étaient la fièvre-quarte, la peste, la syncope, l'épilepsie, la folie, la surdité, la sciatique, la morsure des vipères : il cite pour garants de ces cures opérées par le baume harmonieux, des auteurs grecs et latins. Marien Capelle affirme que le chant guérissait la fièvre, et qu'Asclépiade remédiait à la surdité par le son de la trompette : le Crétois Thalétas, par la douceur de sa lyre, délivra les Lacédémoniens de la peste. Athénée rapporte que la flûte guérit la goutte sciatique, en faisant observer que pour réussir en cette cure, il faut jouer de cet instrument sur le mode phrygien. Aulu-Gelle, au contraire, recommande un mode plein de

douceur, et non de véhémence comme le phrygien. Cœlius Aurelius marque même jusqu'à quel degré devait aller cette espèce d'enchantement; c'était jusqu'à ce que les fibres de la partie venant à sautiller en palpitant, la douleur fût dissipée, *quos, cum saltum sumerent palpitando, discusso dolore, mitescerent.*

Théophraste se borne à dire que la musique charme, apaise les douleurs ; je suis de son avis : les sons mélodieux peuvent suspendre la vivacité de certaines souffrances. On lit dans le troisième livre des *Leçons de Louis Guyon*, qu'une femme très valétudinaire, et surtout fort incommodée de la goutte, fit venir un ménétrier qui jouait très bien de la flûte et du tambourin, et qui s'en acquitta si vivement, que la malade tomba par terre, privée de sentiment et de respiration. Revenue de cet évanouissement, elle se plaignit de grandes douleurs ; le musicien s'étant remis à jouer encore plus vite, cette seconde dose de musique produisit un si bon effet, que la malade se trouva peu de temps après délivrée de ses maux, et parfaitement guérie. Elle vécut cent six ans, grâce au ménétrier qu'elle avait pris à ses gages.

Le célèbre médecin Fagon employa plusieurs fois avec succès la musique dans la guérison de certaines maladies nerveuses, telles que la catalepsie, le mal caduc et l'hystérie. Il eut à ce sujet des conférences avec Lambert et Lulli, qui le secondèrent puissamment dans ses expériences. Hilaire Le Puis, belle-sœur de Lambert et son élève, dont la voix avait une douceur, un charme particuliers, fut d'un grand secours à messieurs de la Faculté dans leurs expériences. Les *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1702 et 1707, font une mention très honorable de guérisons récemment opérées par la vertu de la musique.

— J'ai connu particulièrement un gentilhomme fort sujet à la goutte, qui soulageait ses douleurs, ou s'en délivrait quelquefois, par le moyen d'un grand bruit. Il appelait tous ses valets dans sa chambre, et les faisait frapper à grands coups sur les tables et le plancher; ce bruit cadencé, joint au

son de quatre vielles, était son remède souverain. » MISSON, *Voyage d'Italie*, 1688.

— Le père Victor, gardien des Recollets de Châteaudun, était à l'agonie; son médecin Destrée fait venir des violons dans la chambre du mourant pour dernière ressource ; ils jouent plusieurs airs, et le père Victor, très sensible à la musique, se ranime au bruit des instruments ; il sourit en voyant danser un de ses confrères agé de septante-deux ans, un particulier et le chien du médecin. Bientôt une abondante transpiration survient au malade, et cette crise salutaire assure sa résurrection. » BACHAUMONT ET PIDANSAT, *Mémoires secrets*, 18 février 1786.

— Une foule d'observations m'a prouvé que l'usage de la voix, soit parlée, soit chantée, ajoute à l'énergie des autres organes. Le fameux docteur Graham, l'inventeur du *Lit céleste* et du *Temple de la santé*, ordonnait aux époux de chanter ensemble, comme un moyen de vaincre la stérilité. La sage-femme, ou l'opérateur armé du fer qui rend la santé, encouragent le malade à déployer librement les accents de sa douleur. » LEMONTEY, *Parallèle de la danse, du chant et du dessin*, 1800.

Le Molière du XVIe siècle, Rabelais avait déjà frappé de ridicule une grande part des vertus médicinales et curatives que les anciens attribuaient à la musique. Dériseur de sa nature, musicien et médecin instruit, il pouvait toucher fort et juste. Sa critique est très amusante. Le chapitre 20 du livre V de *Pantagruel* nous dit :

Comment la Quinte Essence guarissoit les malades par chansons.

» En la seconde guallerie, nous feut par le capitaine monstré la dame, jeune, et si avoit dixhuyct cens ans pour le moins, belle, delicate, vestue gorgiasement, au mylieu de ses damoiselles et gentilzhommes. Le capitaine nous dist : Heure n'est de parler a elle, soyez seullement spectateurs attentifz de ce qu'elle faict. Vous, en vostres royaulmes, avez quelques roys lesquelz fantasticquement guarissent d'aulcunes maladies, comme scrophule, mal sacré, fiebvres

quartes, par seule apposition des mains. Ceste nostre royne de toutes maladies guarit sans y toucher, seullement leur sonnant une chanson selon la competence du mal. Puys nous monstra les orgues, desquelles sonnant, faisoit ses admirables guarisons. Icelles estoyent de façon bien estrange. Car les tuyaulx estoyent de casse en canon, le sommier de gaiac, les marchettes de rheubarbe, le suppied de turbith, le clavier de scammonie.

» Lors que considerions ceste admirable et nouvelle structure d'orgues, par ses abstracteurs... et aultres siens officiers, feurent les lepreux introduictz : elle leur sonna une chanson, je ne sçay quelle, feurent soubdain et parfaictement guariz. Puys feurent introduictz les empoisonnez, elle leur sonna une aultre chanson, et gens debout. Puys les aveugles, les sourds, les muetz, les gens apoplectiques, leur appliquant de mesme. Ce que nous espouvanta, non a tort, et tumbasmes en terre, nous prosternans comme gens exstaticques et raviz en contemplation excessifve et admiration des vertuz qu'avions veu proceder de la dame, et ne feut en nostre pouvoir aulcun mot dire; ainsi restions en terre, quand elle, touchant Pantagruel d'ung bouquet de roses franches, lequel elle tenoit en sa main, nous restitua le sens et le fit tenir en piedz. »

Mesmer activait les effets puissants et salutaires du magnétisme au moyen de la musique. Il pensait que le fluide magnétique se propageait par le son.

Les prêtres de l'antiquité conjuraient les épidémies par des fêtes et des jeux publics, et ce fut dans ce dessein que les augures de l'Étrurie en apportèrent l'usage à Rome. En 1720, lors de la peste, dans ses conseils aux magistrats de Marseille, Chirac, le premier médecin du roi, leur recommanda surtout de distraire le peuple par des chants, des danses et des parades exécutés en plein air; mais son mémoire arriva trop tard et pendant que la désolation universelle rendait ce moyen impraticable.

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amants est encor plus funeste ;
Et d'un si grand péril l'image s'offre en vain,
Quand le péril douteux épargne un mal certain.

Ce *péril douteux*, c'est la peste ; ce *mal certain*, c'est l'absence de l'objet aimé, nous dit le grand Corneille, en ces vers burlesques de son *OEdipe*. Aux ravages de la contagion, qui certes n'était pas un *péril douteux* pour les cent mille Provençaux frappés de mort, vint se joindre un autre fléau, *mal certain*, peste plus durable, lèpre que les ferrins promènent aujourd'hui sur leurs vagons de Bordeaux à Strasbourg et de Marseille à Brest, laissant partout sur leur passage quelques miasmes destructeurs. Ce fléau, c'est le patois parisien, le prolixe lanternois, que plusieurs nomment *langue française*. Les cent mille défunts inhumés à Marseille et dans ses entours furent remplacés, en grande partie du moins, par des Franciots qui vinrent corrompre le langage national dans les grandes villes, où le français n'avait pas encore osé se montrer. On y parle maintenant un jargon qui tient de l'un et de l'autre ; des mots français figurant dans des phrases construites à la provençale, forment un baragouin très réjouissant. La contagion gagne déjà les petites villes, il faut se réfugier dans les villages pour y rencontrer l'or dégagé de tout alliage impur. *Indè mali labes.*

Une peste toujours entraîne une autre peste.

Aux premières représentations de *Pourceaugnac*, données à Chambord, le 6 octobre 1669 et jours suivants, les intermèdes, musiqués par Lulli, furent chantés par Langeais, ténor ; Gaye, baryton, et Mlle Hilaire Le Puis. Lulli joua le rôle d'un des médecins grotesques, et dit sa part des couplets italiens qu'il avait rimés ; mais il faut que je vous raconte ce qui s'était passé précédemment à Versailles.

Louis XIV et toute sa cour devaient figurer dans *Alcidiane*, ballet, où ce prince représentait quatre personnages différents : la Maison de France, Pluton, Mars et le Soleil. Le

baladin couronné vêtu de son justaucorps de drap d'argent, sur lequel flottait un large manteau de velours cramoisi, semé de fleurs de lis d'or et doublé d'hermine; le roi tenant le sceptre d'or et la main de justice, brulait d'impatience de ce qu'on ne levait pas le rideau pour commencer le spectacle. On retardait ainsi l'agrément que devait lui procurer l'exhibition de ses talents dramatiques. Lulli n'avait point à redouter la colère du public; c'était le quadruple acteur qu'il fallait contenter. Louis envoie à Lulli plusieurs émissaires pour lui dire de se hater. Voyant que rien n'avançait, il lui dépêche enfin un officier pour lui signifier qu'il se lassait d'attendre dans sa loge, sous son harnais, et qu'il voulait absolument qu'on levât le rideau. Lulli, moins occupé de la colère du roi, des ordres pressants qu'il donnait, que de ce qu'il avait encore à faire, répondit avec un admirable sang-froid : — Le roi est le maître ; il peut attendre tant qu'il lui plaira. »

L'acteur attendit, un danseur ne saurait s'élancer sur le théâtre avant que les violons aient fait entendre son entrée, et Lulli commandait aux violons. La Maison de France resta dans sa loge, dans son *camerino*, jusqu'au moment où le directeur de l'orchestre ordonna de frapper les trois coups. La Maison de France enrageait, et sa mine courroucée ne promettait rien de bon à Lulli. Jean-Baptiste voulut en vain tenter un raccommodement au moyen de quelques plaisanteries; elles furent très mal reçues, et déjà ses ennemis se réjouissaient de la chute du musicien courtisan. Trajan n'était pas du tout content.

Il fallait frapper un grand coup pour conjurer la tempête qui grondait sourdement, et prévenir un éclat dont les conséquences devaient être funestes. Lulli s'arrange avec Molière pour annoncer *Monsieur de Pourceaugnac;* cette pièce amusait beaucoup le roi. Le spectacle promis, le rideau levé, *Pourceaugnac* est arrêté par une indisposition subite de Molière, chargé de représenter le gentilhomme limosin. Lulli se fait proposer pour remplir ce rôle à l'instant, afin que le roi ne

soit point privé du plaisir qu'il s'était promis : l'offre est acceptée. Lulli joue avec beaucoup d'esprit et de vivacité, ne perdant pas de vue son spectateur essentiel : il voit avec peine que ses lazzi, ses facéties, ses charges même ne dérident pas le front de Jupiter.

Il commençait à désespérer, quand arrive la scène des apothicaires. Pourceaugnac, harcelé, ne songeait point aux seringues qui le menaçaient. Il courait, dansait, gambadait : Louis ne riait point. Pour obtenir enfin ce sourire si desiré, Lulli remonte la scène, descend avec rapidité, prend son élan et saute à pieds joints au milieu du clavecin de l'orchestre, le brise en mille pièces, au risque de se casser les jambes : l'instrument vole en éclats, et fait en ce moment plus de bruit qu'il n'en avait jamais fait. Lulli disparaît dans l'abîme, sa chute est un triomphe. Accroupi sur les décombres harmonieux, le malin bouffon a vu le roi partir d'un bruyant éclat de rire, applaudir de toutes ses forces. Lulli revient par le trou du souffleur, et continue sa course au milieu des transports d'hilarité de l'assemblée toujours attentive, fidèle à suivre le commandement de son chef de file.

—Fais-nous rire, Baptiste,» disait Molière à Lulli dans leurs réunions d'artistes. Molière s'amusait beaucoup des plaisanteries du Florentin, de ses contes d'une gaieté souvent trop libre, et qu'il disait, qu'il mettait en scène dans la perfection. Il se brouilla cependant avec lui pour des tracasseries au sujet du privilège de l'Opéra, qui ne permettait à l'illustre auteur de *Tartufe* de faire chanter plus de deux voix dans ses divertissements et d'avoir plus de six instruments de la famille du violon dans son orchestre. Aussi Molière fit-il composer, en 1672, la musique du *Malade imaginaire* par Charpentier. Si l'on excepte encore *Mélicerte*, que Lalande avait musiquée, toutes les autres pièces de Molière doivent leurs chants et leurs symphonies à Lulli.

Quant à la noble Calliope,
Sans le secours de qui l'on choppe
Dans la structure des beaux vers;

Des poètes de talents divers,
La divertissent par leur danse,
Comme entendus à la cadence.
Son fils Orphée après survient,
Qui sur la lyre l'entretient,
Ou du moins son parfait copiste,
Savoir l'admirable Baptiste,
Et l'on entend dessus ses pas,
Les accents tous remplis d'appas,
D'une nymphe qui de son ame
Découvre l'amoureuse flamme.

Lulli, représentant Orphée, et Mlle Hilaire Le Puis, une nymphe dans le *Ballet des Muses*, 12 décembre 1666.

Lucette contrefait une Languedocienne. Molière la fait arriver à la huitième scène de l'acte deuxième pour attaquer Pourceaugnac à son tour, en lui rappelant un prétendu mariage avec elle contracté, l'abandon qu'il a fait de sa jeune famille, restée à Pézénas, etc., etc. La scène est charmante, d'un comique excellent, mais pour la rendre vraisemblable, il eût fallu nécessairement l'écrire en languedocien. Cléonte parle turc à Jourdain ; Sganarelle fait sonner des mots latins aux oreilles de Géronte : ce turc et ce latin n'ont aucun sens, et ne peuvent être hasardés qu'à la faveur de l'ignorance et de la stupidité bien connues des personnages à qui ces phrases extravagantes sont adressées.

Il n'en est pas ainsi de Pourceaugnac. Chargez-le de ridicules tant qu'il vous plaira; faites-le d'une pâte à se laisser duper cent fois de suite par l'univers entier ; il existera toujours un point sur lequel vous le trouverez invulnérable, ferré jusqu'aux dents, et ce point c'est la langue de son pays. Croyez qu'il la connaît admirablement, et que toutes les Lucettes de Paris et de sa banlieue échoueront auprès de lui, quand elles voudront *contrefaire* une Languedocienne. Cela ne se contrefait pas, même après vingt-cinq ans de travail et d'études. Au lieu d'annoncer Lucette comme une *feinte Gasconne*, il fallait que Molière dît tout simplement *Gasconne*, et lui fît parler correctement la langue de Pézénas. Il était alors

assez de Languedociennes à Paris pour que Molière en supposât une réelle.

Le jargon de Lucette moitié parisien, moitié gascon, et dont toutes les phrases sont construites d'après la syntaxe française, amusera le public, toujours prêt à rire quand un acteur baragouine, même avec une gaucherie insigne ; mais il ne s'agit point ici d'égarer l'assemblée, il faut tromper le gentillâtre limosin ; il faut lui présenter un appât auquel il puisse raisonnablement se laisser prendre : et Lucette a révélé sa fourberie en ouvrant la bouche. Quand elle a dit seulement : — *Ah ! tu es assi*, Pourceaugnac doit, *extemplò*, *subitò*, sur-le-champ, lui répliquer. — Languedocienne de Paris, Gasconne de Strasbourg, Provençale de Brest, Franciotte de Pontoise, retourne à l'école, et va prier tes maîtres de t'apprendre un peu mieux ta leçon ; va te promener à Pézénas, et tu verras si l'on y parle ainsi. Quand on veut appeler, charmer, fasciner les alouettes, il ne faut pas imiter le ramage du bélier.

Pourceaugnac possède en sa tête un morceau de judiciaire, qui va l'avertir à l'instant du piège trop grossier où la Franciotte voudrait l'entraîner. Vous me direz qu'il est fort indifférent aux Parisiens que Lucette parle bien ou mal le languedocien qu'ils ne comprennent pas. Je ne saurais admettre cette raison. Supposez un auditoire qui n'ait aucune connaissance du latin ; vous plairait-il d'entendre dire à la Comédie-Française, et de voir superbement et magnifiquement imprimer dans *les Plaideurs :*

Nutrixeau sadiis placuit sed picta Franconi ?

Voilà du latin bati, figuré dans le goût du languedocien de Lucette. D'ailleurs *Pourceaugnac* est représenté dans beaucoup de villes où l'on se moquerait du langage de la Franciotte, s'il n'était rectifié, traduit par une actrice intelligente et possédant l'embouchure de cet instrument, l'intonation de cette musique.

Ah ! tu es assi, et à la fi yeù te trobi. Voilà deux pronoms,

plus une conjonction qu'un Languedocien ou Provençal doit rigoureusement supprimer, disant : *Ah ! sies assi, à la fi te trobi.* C'est ainsi qu'une Lucette gasconne traduit le français de Molière. *Tu es*, *et*, *je te*, placés de cette manière n'ont jamais été languedociens.

Tu fas semblant de nou me pas conouisse, et nou rougisses, impudint que tu sios, tu ne rougisses pas de me beyre. Voilà du français tout pur, dont on a provençalisé les terminaisons. Deux *tu*, les trois négations *nou, nou, ne*, doivent disparaître comme nuisibles ; elles embarrassent inutilement le discours et le dégradent. Si vous voulez que Pourceaugnac prenne Lucette pour une galoise de Pézénas, il faut au moins qu'elle dise : *Fas semblant de me pas counouisse, rougisses pas, impudint que tu sios, rougisses pas de me beyre.* Je conserve le second *tu, impudint que tu sios*, parce qu'il est bien placé pour donner plus d'énergie à la phrase.

Je ne pousserai pas plus avant un examen qui se prolongerait beaucoup trop. Je pourrais traduire le texte franciot de Molière en languedocien classique ; il vaut mieux que je le respecte et le transcrive, en corrigeant les fautes d'impression et d'orthographe, en rétablissant les mots oubliés, en séparant deux mots, trois, quatre mots réunis en un seul, tels que *tabla*, qu'il faut écrire *tà plà* (1) (si bien) ; *alloc*, *al lioc* (au lieu) ; *saquos bous* (si cela est vous), que nous écrirons *se acò es bous*, ou, mieux encore, pour nous rapprocher de Molière *s'acò es bous.* Les *r* des infinitifs ne se prononcent que lorsqu'elles sont suivies d'un mot commençant par une voyelle : j'écrirai donc *espousar* au lieu d'*espousa.* L'*a* de ce mot, dont on a mal à propos retranché l'*r* finale, devrait porter l'accent qui distingue l'*à* dur de l'*a* muet. *Maridà* signifie **marié** ; *marrida*, **mauvaise** ; vous voyez combien il importe de ne pas négliger les accents, lorsque l'on a quatre

(1) Ces mots *tà plà* sont très bien figurés dans le chapitre 42 du livre IV de *Pantagruel : — Cap de Gascoigne, tà plà dormie iou.* » Rabelais écrivait bien le languedocien.

voyelles qui changent de rôle, en devenant dures, de muettes qu'elles étaient précédemment, et *vice versâ*. Les mots imprimés en italiques doivent être considérés comme nuls, non avenus; et, comme nuisibles, supprimés, effacés, évaporés, anéantis.

LUCETTE.

Ah! sies assi, *et* à la fi *yeù* te trobi après aber fach tant de passes. Podes-tu, scelerat, podes-tu soustenir ma bisto?

M. DE POURCEAUGNAC.

Qu'est-ce que veut cette femme-là?

LUCETTE.

Que te boïi, infame! *tu* fas semblant de *nou* me pas counouisse, et *nou* rougisses pas, impudint que tu sios, *tu ne* rougisses pas de me beyre. (*A Oronte.*) *Nou* sabi pas, moussu, s'acò es bous doun m'ant dit que bouillot espousar la fillo; mais *yeù* bous declari que *yeù* son sa fenno, et que y a set an, moussu, qu'en passen à Pezenas, *el* aguet l'adresso, d'ambe sas mignardisas, come sà tà plà fayre, de me gagnar lou cor et m'òubliget prà quel mouyen à li dounar la man per l'espousar.

ORONTE.

Ah! ah!

M. DE POURCEAUGNAC.

Que diable est-ce ci?

LUCETTE.

Lou trayte me quittel tres ans après, sul preteste de qualques affayres que l'apelaboun dins soun pays, et despiey n'ay reçaupegu pacà de noubelos; mais dins lou tems que y soungeabi lou mens, m'ant donnat abist que begniot en aquesto billo per se remaridar ambe un' autro jouino fillo, que sous parens li ant proucurado, seuso saouprc res de soun premier mariatge. *Yeù* ay tout quittà en diligenço, et me souis renduda en aqueste lioc, lou pus leù qu'ay pouscu, per m'oùpousar à-n-aquel criminel mariatge, et counfoundre à-z-eils de tou lou mounde lou pus meichant dei-z-omes.

M. DE POURCEAUGNAC.

Voilà une étrange effrontée!

LUCETTE.

Impudint! n'as pas ounto de m'injuriar, al lioc d'estre counfus di reproches secrets que ta counscienço te deùt fayre.

M. DE POURCEAUGNAC.

Moi, je suis votre mari?

LUCETTE.

Infame! auses-ti dire lou contrari? Hé! *tu* sabes be, per ma peno, que n'es que trop bertat; et playguesse al cel qu'acò *non* fuguesse pas, et que

m'aguesses layssado dins l'etat d'inouceuço et dins la tranquillitat ounte mon amo bibiot dabant que tous charmes et tas tromparies *nou* m'en benguesson malhurousament fayre sourtir! *Yeù nou* sarieous pas reduito à fayre lou triste personnatge que *yeù* fôut presentament; à beyre un marit crudel mespresar touto l'ardour qu'*yeù* ay per el, et me laissar senso cap de pietà abandounado à las mourtelos doulous que *yeù* ressenti de sas perfidos accious.

ORONTE.

Je ne saurais m'empêcher de pleurer. (*A M. de Pourceaugnac.*) Allez, vous êtes un méchant homme.

M. DE POURCEAUGNAC.

Je ne connais rien à tout ceci.

NÉRINE, *contrefaisant une Picarde.*

Ah! je n'en pis plus; je sis tout essofflée! Ah! finfaron, tu m'as bien fait courir: tu ne m'écaperas mie. Justiche! justiche! je boute empêchement au mariage. (*A Oronte.*) Chés mon méri, monsieu, et je veux faire pindre ce bon pindard-là.

M. DE POURCEAUGNAC.

Encore!

ORONTE, *à part.*

Quel diable d'homme est-ce-ci?

LUCETTE.

Que boulez-*bous* dire, ambe vost' empachament, et vostro pendariè? Qu'aquel ome es voste marit?

NÉRINE.

Oui, médéme, et je sis sa femme.

LUCETTE.

Acò es faus, *acò* es yeù que soy sa fenno; et, se deout estre pengeat, *acò* sarà yeù que lou faray pengear.

NÉRINE.

Je n'entains mie che baragoin-là.

LUCETTE.

Yeou bous disi que *yeù* soy sa fenno.

NÉRINE.

Sa femme?

LUCETTE.

Oy.

NÉRINE.

Je vous dis que ch'est mi, encore in coup, qui le sis.

LUCETTE.

Et *yeù* bous sousteni, yeù, qu'*acò* es yeù.

NÉRINE.

Il y a quatre ans qu'il m'a éposée.

LUCETTE.

Et yeü set ans que m'a presso per fenno.

NÉRINE.

J'ai des gairants de tout cho que je dis.

LUCETTE.

Tout mon pays lo sap.

NÉRINE.

No ville en est témoin.

LUCETTE.

Tout Pezenas a bist noste mariatge.

NÉRINE.

Tout Chin-Quentin a assisté à nos noches.

LUCETTE.

Non, y a res de tant beritable.

NÉRINE.

Il gn'y a rien de plus chertain.

LUCETTE, *à M. de Pourceaugnac.*

Auses-ti dire lou contrari ? valisquo ! (1)

NÉRINE, *à M. de Pourceaugnac.*

Est-ce que tu démaintiras, méchaint homme ?

M. DE POURCEAUGNAC.

Il est aussi vrai l'un que l'autre.

LUCETTE.

Quaign' impudenço ! Et coussi, miserable, *nou* te soubennes plus de la pauro Françon, et del paure Jeannet, que sont lous fruits de noste mariatge ?

NÉRINE.

Bayez un peu l'insolence ! Quoi ! tu ne te souviens mie de chette pauvre ainfant, no petite Madelaine, que tu m'as laichée pour gaige de ta foi ?

M. DE POURCEAUGNAC.

Voilà deux impudentes carognes !

LUCETTE.

Beni, Françoun ; beni, Jeannet ; beni toustoü, beni toustouno, beni fayre beyre à-n-un payre desnaturat la duretat qu'el a per n'autres.

NÉRINE.

Venez, Madelaine, men ainfaint, venez-ves-en ichi faire honte à vo père de l'impudainche qu'il a.

PLUSIEURS ENFANTS.

Ah ! mon papa, mon papa, mon papa !

---

(1) — Oses-tu dire le contraire ? fi ! c'est honteux ! » Je traduis afin de justifier ma ponctuation.

M. DE POURCEAUGNAC.

Diantre soit des petits fils de putains !

LUCETTE.

Coussi, trayte, *tu nou* sios pas dins la darniero counfusion de ressaoupre à tal tous enfants, et de fermar l'ôureyo à la tendresso paternello? *Tu nou* m'escaparas pas infame ! *Yeù* te boli seguir pertout, et te reprouchar toun crime jusqu'à tant que me siegue bengeado, et que t'ague fach pengear; couquis, te boli fayre pengear.

Tout ce que dit la feinte Gasconne est si complètement français que Pourceaugnac ne doit point l'accepter comme langage de son pays, quand même Lucette prononcerait admirablement son rôle. *Infame*, *traître*, *misérable*, *impudent*, *criminel*, *scélérat*, tels sont les mots qu'elle dit et redit en l'injuriant, et ces termes sont empruntés au vocabulaire parisien. Une Languedocienne pur sang, animée, énergique et tout-à-fait à la hauteur de la situation, dirait, sans reprendre haleine : *gusas*, *capoun*, *arleri*, *pistachier*, *barulayre*, *viadaze*, *acabayre*, *marrias* (1), *rompu de Valença* (2), *beligas* (3), *bregan*, *patari*, *patarinas*, *melso*, *coucassare*, *jusiol*, *trinquamela*.

Valisquo est excellent; c'est l'abrégé de *cavalisquo*, interjection que je traduirai par *fi! c'est honteux* ou *dégoûtant!*

Pecaire est un mot délicieux, qui signifie à peu près *quel dommage!* et, comme *le pauvre homme!* se plie aux diverses nuances d'expression que le geste et la voix peuvent lui donner. C'est le *peccato!* des Italiens, le *que lastimà* des Espagnols. Je suis étonné que Molière n'ait pas employé *pecaire* dans ces lamentations de Lucette, lui qui n'avait point oublié *cavalisquo*. Le discours de cette épouse abandonnée est français comme une page de *l'Avare*, tout Parisien doit le comprendre à l'ouverture du livre; et pourtant un commentateur a cru nécessaire de le traduire. Il a signé trente-une fois L. B.

(1) Prodigieusement mauvais.

(2) Roué de Valence.

(3) *Beligas*, gros bélier, satyre saisissant tout ce qu'il rencontre. *Bedigas*, signifie *imbécile*.

sa version infiniment curieuse (1). Il supposait apparemment que ses lecteurs ne seraient pas plus intelligents qu'il ne l'était lui-même. Voici comment il a rendu la phrase suivante : *Quaign' impudenço! Et coussi, miserable, nou te soubennes plus de la pauro Françon, et del paure Jeannet?*

» Quel impudent! Comment, misérable, tu ne te souviens plus du pauvre François et de la pauvre Jeannette? »

Il me semble qu'*impudenço* désigne aussi clairement **impudence**, que *musa*, **muse**, et cependant le traducteur écrit *impudent.* N'avait-il pas rendu l'interjection *valisquo*, par un adjectif, *vilain?* Les articles *la*, *lou*, (*la*, *le*,) devaient lui faire distinguer le féminin du masculin, et l'empêcher de traduire *la pauro Françoun*, par *le pauvre François*, et *lou paure Jeannet*, par *la pauvre Jeannette*. Il est juste que *Jeannet* devienne *Jeannette*, lorsque *Fanchon* s'est masculinisée en prenant le nom de *François*. La même bévue s'est reproduite quelques lignes plus bas. Voici, mot à mot, ce que Molière a voulu faire dire à Lucette :

« Quelle impudence ! Et ainsi, misérable, tu ne te souviens plus de la pauvre Fanchon, et du pauvre Jeannet ? »

Quelle manie, j'allais dire, avec Molière, quelle impudence, de vouloir expliquer aux autres ce que soi-même on ne comprend pas ! En lisant la burlesque traduction du commentateur L. B., je n'ai pu me défendre de penser aux articles que Charles Nodier et M. de Sainte-Beuve ajustaient dans les journaux, le plus gracieusement du monde, avec un aplomb vraiment académique, sur les œuvres d'un poète languedocien, dont ils n'ont jamais compris une phrase. Pauvre public! pauvres lecteurs ! *Avalez, ce sont herbes*, dirait Rabelais. M. Lavergne s'est fait applaudir ensuite dans la *Revue des Deux-Mondes*, quand il a parlé des mêmes poésies de

---

(1) *OEuvres complètes de Molière, avec des notes de tous les Commentateurs*. Paris, F. Didot, 1846, un volume grand in-8°, pages 512-13-14.

Jasmin en connaisseur, en harmoniste, en maître pour qui *lou gai saber* n'est pas du haut allemand.

Les Français ont quatre sortes d'*e* (*e*, *é*, *è*, *ê*,) dont pas un ne reproduit le son de l'*e* muet des Languedociens. Ce dernier sonne assez bien dans *Pezenas*, *scelerat*, pour qu'il soit inutile de le munir d'un accent aigu, lorsqu'on imprime le discours de Lucette. Les accents français distribués maladroitement sur ce discours, prétendu languedocien, au lieu de guider le lecteur, l'égarent en l'éloignant de la véritable prononciation des mots ainsi dénaturés. L'*o* muet, en languedocien, l'*a* muet, en provençal, remplacent l'*e* muet français. Imprimer *adresse*, *sense*, *honte*, *darnière*, comme on l'a fait dans le texte de Molière, c'est inviter Lucette à prononcer *adresssé*, *sensé*, *honté*, *darnièré*. J'ai dû terminer ces mots par l'*o* muet *adresso*, *senso*, *ounto*, employé déjà, très judicieusement, dans *fillo*, *fenno*, *billo*, *noubelo*, etc., par tous les éditeurs.

Les articles, les négations, les pronoms, trente-deux mots, rayés comme inutiles, ont pu faire penser que notre langue d'oc, ainsi bourrée de mots parasites, était ausssi mal batie, aussi prolixe que le patois parisien. Celui-ci doit garder ses iniquités pour son propre compte, *suum cuique*.

Si vous n'aviez pas une idée bien juste de l'effet rebutant, odieux, insupportable, que produisent les accents français niaisement repiqués sur des mots languedociens, j'imiterais cette impertinence, en écrivant, d'après votre systeme : *Dominè Déus*, *rèx célèstis*. Voyez et jugez. Pourriez-vous lire une page latine ainsi déshonorée? Et ne jetteriez-vous pas au feu le volume insolemment somptueux, élégant, qui vous montrerait de pareilles infamies? N'allez-vous pas bondir et rugir comme un lion, au seul aspect de ce *dominè*, si méchamment défiguré?

Le languedocien de Molière ressemble trop au provençal de Marie Stuart.

Vici repupiaire, ci tèm de desarmar,
Qu dessein as de t'enflamar ?

Quitta la tendressa ôu bel iage
Aquel a drè de se leissar charmar.
Sariè, selon toun dire, una fouliè d'amar ;
Perquè vos estre fôu quand dôuriez estre sage ?

Cela n'a rien d'original, de piquant et même de logique. Un seul mot *repupiaire*, **radoteur**, est réellement provençal ; le reste n'est que du français écrit avec l'orthographe provençale ; défaut que l'on remarque chez une infinité de rimeurs qui se servent de la langue d'oc sans la posséder à fond. Tout est gallicisme chez eux ; ils ne se donnent aucun soin de bannir de leurs écrits les mots que le français a pris à son aîné le provençal. La signature de la reine d'Écosse attache pourtant une grande valeur à la pièce que je rapporte d'après La Borde, *Essais sur la Musique.*

M. DE POURCEAUGNAC.

Pour vous montrer que je n'entends rien du tout à la chicane, je vous prie de me mener chez quelque avocat pour consulter mon affaire.

SBRIGANI.

Je le veux, et vais vous conduire chez deux hommes fort habiles ; mais j'ai auparavant à vous avertir de n'être point surpris de leur manière de parler, ils ont contracté du barreau certaine habitude de déclamation qui fait que l'on dirait qu'ils chantent, et vous prendrez pour musique tout ce qu'ils vous diront.

Le musicien Molière sait préluder à merveille pour faire chanter ses médecins et ses avocats.

Les comédiens italiens avaient reçu l'ordre de retrancher de leurs pièces les mots à double sens et trop libres. Louis XIV avait admonesté vivement les acteurs français au sujet du *Jaloux*, de *l'Homme à bonnes fortunes*, et d'une autre pièce que Dangeau n'a point nommée. La prude Maintenon eut recours alors aux pièces où l'on ne rencontrait aucune de ces expressions douteuses, où les mots ne disaient que ce qu'ils devaient dire. Son répertoire favori se composa de *Monsieur de Pourceaugnac*, *Amphitryon*, *Georges Dandin*, *le Mariage forcé*, *Crispin médecin*, etc. Les acteurs chargés de représenter ces comédies, ne s'exprimaient point en italien,

on les comprenait plus aisément, et les demoiselles n'étaient pas obligées de courir après le sens des mots qui se présentaient à visage découvert.

— Le soir, chez Mme de Maintenon, on joua la comédie du *Mariage forcé.*» DANGEAU, *Mémoires*, 1712, vendredi, 28 septembre, à Fontainebleau.

La fausse prude avait une telle affection pour les pièces les plus libres de Molière, qu'à défaut de comédiens, elle les faisait représenter par les musiciens de la chapelle du roi. Toujours souvient à Robin de ses flûtes.

— Le soir, chez Mme de Maintenon, les musiciens jouèrent la comédie de *Georges Dandin*, et les dames qui les voient jouer les trouvent quasi aussi bons acteurs que bons musiciens. » DANGEAU, *Mémoires*, 1713, 10 février.

Il signor di Pursognac, livret italien calqué sur la comédie de Molière et musiqué par Louis Jadin, fut représenté sur le théâtre Feydeau par les excellents chanteurs italiens que Viotti dirigeait. 23 avril 1792.

Pourceaugnac, opéra comique, d'après Molière, musique de Mengozzi, représenté sur le théâtre de la Montagne, au jardin de la Révolution (Montansier, au jardin du Palais-Royal). 1793.

Monsieur de Pourceaugnac, ballet-pantomime comique, en deux actes, à grand spectacle, avec les intermèdes de Lulli, arrangé, d'après la comédie de Molière, par Coralli ; représenté, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 28 janvier 1826.

Monsieur de Pourceaugnac, opéra bouffon en trois actes, d'après Molière, paroles ajustées sur la musique de Rossini, Ch. M. Weber, etc., par Castil-Blaze, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Odéon, le 24 février 1827.

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI.

MOLIÈRE, 1666.

ACTE I, SCÈNE VI.

SGANARELLE *chante.*

Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie,
Qu'ils sont doux,
Vos petits glougloux !
Mais mon sort ferait bien des jaloux,
Si vous étiez toujours remplie.
Ah ! bouteille, ma mie,
Pourquoi vous videz-vous ?

Les historiens et les glossateurs nous ont dit que M. Roze de l'Académie française, et secrétaire du cabinet du roi (1), fit des paroles latines sur cet air ; d'abord, pour se divertir, ensuite pour faire une petite malice à Molière, à qui, chez M. de Montausier, il reprocha d'être plagiaire : ce qui fit naître une dispute vive et plaisante. M. Roze soutenait, en chantant les paroles latines, que Molière les avait traduites d'une épigramme imitée de l'*Anthologie*, et pour laquelle il semble que l'air en question ait été fait exprès. Voici les paroles :

Quam dulces,
Amphora amœna,
Quam dulces,
Sunt tuæ voces !
Dùm fundis merum in calices,
Utinàm semper esses plena :
Ah ! ah ! cara mea lagena,
Vacua cur jaces ?

(1) Il était *secrétaire de la main*, c'est ainsi que l'on désignait le rédacteur qui s'était fait une étude particulière de contrefaire l'écriture et

Si je rapporte encore une fois cette plaisanterie de bon goût, c'est pour vous dire que l'académicien Roze aurait dû se borner à montrer sur le papier ses prétendus vers de l'*Anthologie*. Les chanter sur la musique de Sganarelle, c'était une bévue à nulle autre seconde. Il ne pouvait les faire cadrer avec la mélodie sans violer ouvertement toutes les règles de la quantité ; sans démolir, effondrer, massacrer l'opuscule du poète latin. Il faut avoir les oreilles aussi dures, aussi longues que celles d'un académicien français, pour tenter une semblable association, et la mener à fin, sans s'apercevoir que dès le premier vers il est hors de gamme, qu'il détonnera poétiquement jusqu'à *sunt tuæ voces;* qu'il va s'égarer de nouveau pour ne reprendre l'aplomb qu'au dernier vers : *cur vacua jaces.* Deux lignes excellentes et six impraticables, ce n'est pas trop mal pour un académicien.

L'air que chantait le fagoteux Sganarelle, celui qu'il dit aujourd'hui, celui que l'on écrira demain ou dans mille ans sur les paroles de Molière, semblent si peu *faits tout exprès* pour la traduction latine de Roze, que, pour l'ajuster à cette musique ancienne ou moderne, il faudrait impérieusement chanter :

O quàm dulces,
Amphora-z-amœna,
O quàm dulces,
Sunt tuæ voces! etc.

Dulces est un spondée qui doit arriver tout entier sur le temps fort de la mesure. Il ne saurait remplacer en aucune manière l'iambe *sont doux*, lequel, se divisant, laisse une syllabe dans la mesure qui précède la cadence, et fait tomber *doux* sur le temps fort de la mesure suivante. D'ailleurs, pour

la signature du roi, pour épargner au souverain la peine d'écrire ses lettres autographes, et même ses billets doux. Les amateurs qui croient posséder, en leurs collections, des autographes de Louis XIV, n'ont le plus souvent que des lettres de Roze.

la musique, tous les mots latins de deux syllabes, quelle que soit leur quantité, doivent être considérés comme des spondées, et comme tels employés ; témoin le *Dies iræ* de Mozart, où *Di*, brève syllabe s'il en fut jamais, repose sur le temps fort, et porte une blanche. Les Allemands se moquent à bon droit des messes que nos compositeurs *palatins* leur envoient depuis une trentaine d'années.

— Une science requiert tout son homme ; je ne me suis adonné qu'à la musique, sans vouloir entreprendre tant de choses : qui trop embrasse mal estreint. Cela fut cause que mon évesque m'ayant un jour demandé si je sçavois beaucoup de latin, je lui respondis que j'estois de la race des comtes palatins.» — ANNIBAL GANTEZ, *l'Entretien des Musiciens*, in-18, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643, très rare.

Ménage s'est emparé de cette facétie ; il dit, en sa *Requête des Dictionnaires* :

> Ces grands et fameux palatins,
> Étrangers ès pays latins.

Rien au monde n'est d'un grotesque plus complet que cette musique religieuse et palatine ; c'est à faire pouffer de rire toute une assemblée de chrétiens, les chanteurs, les symphonistes et même les officiants. Un de ces compositeurs palatins (1), donnait dernièrement à son ténor récitant cette portioncule du *Credo : consubstanti...* le chœur se hatait de répondre *alem*, *alem*, *alem*, sur trois accords solennels, modulés avec artifice. Cette bévue énorme, insigne, doit me dispenser d'en faire connaître d'autres. Je n'oserais même pas signaler cet *alem* inimaginable, si je n'avais cent témoins prêts à me soutenir. Certes ils n'ont point oublié ce *consubstanti...* qui trois fois revenait suivi de sa triple réponse, tant le palatin se complaisait dans sa trouvaille précieuse. Parler ensuite des six cents millions de contre-sens et de

(1) C'était un organiste ! Séjan (Louis, fils de Nicolas), tenant les orgues de Saint-Sulpice et des Invalides.

fautes grossières de prosodie, serait s'attacher à des vétilles. La plus belle musique estropiant les mots latins qu'elle chante, devient une œuvre ridicule au point que les chantres de village, accoutumés à l'observation de la prosodie, se moquent de l'œuvre du palatin et la dédaignent.

Si vous ignorez les règles de la quantité, règles que vous ne pouvez enfreindre sans tomber dans la barbarie, consultez les partitions de Haydn, de Mozart, de Le Sueur, de Cherubini, vous y trouverez les paroles de la messe et des vêpres distribuées sous la musique, avec une égale perfection au regard du sens et de la quantité. Calquez vos paroles sur ces patrons, coupez les mots, faites-les tomber sur les temps forts ou faibles, comme ces maîtres vous en donnent l'exemple, et vous ne serez point accusés de plagiat.

Toutes ces précautions ne sauraient pourtant vous amener à la pratique élégante et libre du latin, à cette franchise d'élocution qui charme, à cet accord parfait de la note avec la parole, à cet effet de mots ramenés, groupés, combinés avec esprit, et dont la mélodie intelligente va colorer l'heureuse association. Oseriez-vous musiquer un drame écrit en anglais, sans avoir une connaissance parfaite de cette langue? Le public même de Paris ne serait-il pas suffisamment habile pour siffler cette œuvre informe? La messe est un opéra sublime, le *Credo* seul est un drame tout entier, d'une admirable et précieuse variété de sentiments et de couleurs. Et vous êtes assez imprudents pour vous lancer en aveugles au milieu de toutes les images de ce poème, sans les apercevoir; pour vous aventurer à chanter des mots dont le sens et le mètre vous sont également inconnus! Savez-vous bien qu'une seule de vos belles, bonnes, immenses fautes de quantité suffit pour révolter les gens instruits qui vous entendent? Vous plaira-t-il de n'avoir plus à séduire que la tourbe ignorante? Savez-vous bien que vos fautes de palatin brillent d'un éclat aussi vif, aussi désespérant que la note de trompette ou de timbale quand elle est frappée à coté de la mesure et du ton?

Si le chanteur doit comprendre ce qu'il dit, à plus forte raison le musicien doit comprendre ce qu'il veut faire chanter. Jomelli se plaisait à raconter qu'un maître de chapelle italien faisait dire à son chanteur récitant *Genitum non factum*, et le chœur répondait : *factum non genitum*. Ce renversement des paroles avait semblé pittoresque au musicien, et d'un excellent effet pour le rhythme nouveau qu'il voulait introduire. Mais ce stupide renversement formait une proposition damnable, hérétique et plus que mal sonnante. *Factum non genitum!* Pères du concile de Nicée, voyez comment on ajustait vos paroles sacramentelles!

Accoutumé dès longtemps à carrer, arrondir les phrases de ses opéras au moyen des *si*, des *non* qu'il ajoutait à sa fantaisie aux vers de ses paroliers, Porpora s'avise un jour d'introduire un *non* dans le *Credo*. Entraîné par le feu de la composition, il chantait *Credo, non; credo, non credo in Deum*. On exécute sa messe, et tout le monde en est enchanté. Cependant plusieurs jaloux avaient dénoncé le maître de chapelle à l'Inquisition. Ce tribunal s'étant assuré que Porpora ne savait pas un mot de latin, et qu'il n'avait, pour la perfection de son *Credo*, employé la syllabe *non*, qu'à défaut de toute autre aussi brève et sonnant aussi bien, l'Inquisition voulut bien n'infliger aucune peine au musicien palatin. Quelques siècles plus tôt, Porpora eût été brulé comme un beau diable.

Un musicien palatin saisit un mot au hasard, et c'est sur le sens de ce mot isolé qu'il établit le caractère de sa composition. J'entendis à Paris, en 1810, une messe dont l'*Agnus Dei* était une pastorale. L'auteur, Henri Plantade, maître de chapelle, avait deviné sans peine que *agnus* signifie **agneau**; les agneaux ne vont pas sans brebis, les brebis sans bergers, les bergers sans cornemuse; et voilà mon brave Plantade qui fait sonner le chalumeau, la *piva,* le flageolet, la musette, afin de rendre l'expression de son *Agnus* pittoresque.

Un autre fait tonner son orchestre, excite un ouragan d'harmonie, dans une prière tendre, affectueuse, pleine

d'humilité ; parce que le mot *fureur* se rencontre dans cette oraison du Psalmiste : *Domine, ne in furore tuo arguas me.* Un autre fait rouler avec fracas les flots de son harmonie, et croit qu'il est obligé d'imiter le bruit du Niagara dans sa chute, ou les cascades écumeuses de Vaucluse parce qu'il rencontre ces mots *De torrente in viâ bibet* dans une prophétie de David. Les récitatifs de MM. Meyerbeer, Halevy, foisonnent de rébus de la même espèce.

Un académicien se proposait-il d'égayer les fidèles de Saint-Eustache, en faisant moduler *sacristi, sacristi*, dans le motet qu'il a produit en cette église le 22 novembre 1850, jour de la fête de sainte Cécile ? Ce trait d'opéra bouffon ne convenait pas précisément à la dignité solennelle d'un temple chrétien. *Sponsa Christi*, correctement prosodié, n'aurait point amené ce résultat bizarre.

A ces musiciens instruits en leur art, mais ignorant le latin qu'ils veulent faire chanter, je dois opposer des latinistes excellents, assez audacieux pour écrire et publier des chants religieux sans connaître les premiers éléments de la composition musicale.

Dans les villes et les villages, à Paris même ! il existe une infinité de profanateurs du service divin, de blasphémateurs croque-notes, dont le zèle stupide ou l'esprit mercantile empoisonne sans cesse les fidèles en leur donnant des cantiques, des motets, des messes d'une platitude phénoménale, inimaginable, et qu'il est impossible de chanter juste, parce qu'ils sont notés faux. Le dirai-je ? Le croira-t-on ? La plupart de ces profanateurs sont des prêtres, et l'on en voit qui font acte d'humilité chrétienne jusqu'au point de publier et de signer de semblables inepties, qu'ils enrichissent de leur portrait grotesquement figuré. Ce n'est pas tout, ils vont user du crédit immense qu'ils ont sur leurs ouailles pour leur prescrire de chanter et par conséquent d'*acheter* ces caricatures musicales et religieuses. Ils interdiront toute musique régulière, élégante, bien écrite, composée pour l'église par des maîtres d'un mérite reconnu, dans le but de laisser le

champ libre aux pauvretés dont ils veulent absolument que les congréganistes et les fidèles soient abreuvés.

Vous connaissez peut-être les facéties religieuses du père Lambillotte, les psaumes et cantiques du père Herman, la messe burlesque de l'abbé Jouve ! Eh bien ! ce gachis musical sera du Mozart, si vous le comparez aux décompositions de l'abbé Le Guillou. Je cite seulement ces quatre ecclésiastiques parmi cent autres de la même force, à cause de la publicité dangereuse qu'ils ne craignent pas de donner à leurs misérables essais. On verra que je suis indulgent paroissien. Pauvres ames dévotes, quelles pénitences, quels ennuis, quels supplices vous sont imposés ! Quel avant-goût du Purgatoire ! Et les évêques, les archevêques tolèrent un pareil scandale ! que dis-je ? plusieurs honorent de leur haute protection cette musique enragée ! l'Institut catholique de Lyon la revêt solennellement de son approbation ! Et le saint Père laisse en repos ses foudres, comme si l'Église n'était pas menacée par la plus discordante et la plus redoutable des hérésies ! Notre Sauveur chassa du temple les trafiquants, certains abbés veulent bannir les fidèles de l'église.

Les évêques et les docteurs avaient soin d'examiner les drames religieux avant d'en permettre la représentation. A l'occasion de *la Passion* produite en public à Valenciennes en 1547, nous voyons que : — Les originalz furent reveuz par savants docteurs en théologie, commis à ce faire par monseigneur révérendissime Robert de Croy, évesque. »

Le concile de Trente ordonna que les tableaux et les ouvrages de sculpture dont les sujets appartenaient à la religion seraient soumis à l'examen le plus sévère avant d'être placés dans les églises, et chargea les évêques d'en être les censeurs.

Nommés par l'autorité, des experts sont chargés d'examiner les inscriptions qui doivent être gravées sur les tombeaux, et même celles que l'on veut mettre sur les enseignes de boutique, pour en élaguer les expressions peu convenables, pour en corriger les fautes d'orthographe ; et la censure

ecclésiastique ne prend aucun souci des abominations notées et déchantées, des blasphèmes d'harmonie dont on empoisonne le temple du Seigneur! Les jours où l'on régale tout un peuple de fidèles d'un semblable charivari, les jeunes lévites devraient bruler de vieux cuirs dans leurs encensoirs. Cette double cacophonie mettrait l'odorat et l'ouïe dans un parfait accord, ils souffriraient à l'unisson. Les cuirs de l'encensoir ne seraient-ils pas la conséquence naturelle des cuirs de la musique?

Voyez pourtant où m'a conduit le couplet de Sganarelle, et les glougloux de sa bouteille! Rentrons dans le ton sur-le-champ, au moyen d'une chanson du temps de Henri IV. Elle peut être mise à la suite de celle du fagoteux, bien qu'elle soit de plus ancienne date.

De tous les plaisirs de la vie
Le boire est le plus gracieux,
Quand un bon hôte nous convie
De quelque vin délicieux.

Il n'est point de douceur pareille
Au doux fredon d'une bouteille.

Boire chez soi n'est guère aimable,
De l'ordinaire on ne rit pas.
D'ami le vin est délectable,
Et fait faire un meilleur repas.

Quand sa belle humeur nous réveille
Au doux fredon d'une bouteille.

Les soins et la mélancolie
Fuyent à ces aimables sons,
Et ses affaires on oublie
Pour boire et dire des chansons.

Tant on voit sortir de merveilles
Des doux fredons de nos bouteilles!

Cette voix est plus harmonique,
Par ses glougloux et son bruit sourd,
Que n'est la plus belle musique
Ni le plus bel air de la cour;

Et je trouve plus de merveille
Au doux fredon de la bouteille.

Je quitte procès et chicane :
A demain, si j'ai le loisir;
C'est vivre plus bête qu'un âne,
De ne point prendre de plaisir :

Privant sa gorge et son oreille
Du doux fredon de la bouteille.

Verse-moi donc de ce breuvage
Puisque l'ami le trouve bon,
Et qu'il m'en donne le courage
Par le ragoût de ce jambon.

Jusques à tant que je sommeille,
Au doux fredon d'une bouteille.

Et si pour avoir fait la fête
A ces bouteilles et ces pots,
Je baisse les yeux et la tête,
Laissez-moi dormir en repos;

Et gardez que l'on ne m'éveille
Qu'au fredon d'une autre bouteille.

Je ne pense point à la guerre
N'à mes dettes quand j'ai bien bu,
Je suis un monarque sur terre,
Et pense que tout me soit dû;

Car je trouve plus de merveille
Au doux fredon d'une bouteille.

Le Parnasse des Muses, auquel est ajouté *le Concert des Buveurs,* in-18, Paris, Hulpeau, 1627.

Mis en opéra comique par Désaugiers fils, et musiqué par Marc-Antoine Désaugiers père, *le Médecin malgré lui* fut représenté, sur le théâtre Feydeau, le 26 janvier 1792.

LE SICILIEN.

MOLIÈRE, 1667.

SCÈNE III.

ADRASTE.

As-tu là tes musiciens?

HALI.

Oui.

ADRASTE.

Fais-les approcher, je veux jusques au jour les faire ici chanter, et voir si leur musique n'obligera point cette belle à paraître à quelque fenêtre.

HALI.

Les voici. Que chanteront-ils?

ADRASTE.

Ce qu'ils jugeront de meilleur.

HALI.

Il faut qu'ils chantent un trio qu'ils me chantèrent l'autre jour.

ADRASTE.

Non. Ce n'est pas ce qu'il me faut.

HALI.

Ah! monsieur, c'est du beau bécarre.

ADRASTE.

Que diantre veux-tu dire avec ton beau bécarre?

HALI.

Monsieur, je tiens pour le bécarre. Vous savez que je m'y connais. Le bécarre me charme; hors du bécarre, point de salut en harmonie. Écoutez un peu ce trio.

ADRASTE.

Non, je veux quelque chose de tendre et de passionné, quelque chose qui m'entretienne dans une douce rêverie.

HALI.

Je vois bien que vous êtes pour le bémol. Mais il y a moyen de nous contenter l'un et l'autre: il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. Ce sont deux bergers amoureux, tout remplis de langueur, qui, sur bémol, viennent séparément faire leurs plaintes dans un bois, puis se découvrent l'un à l'autre

la cruauté de leurs maîtresses; et là-dessus vient un berger joyeux avec un bécarre admirable, qui se moque de leur faiblesse. »

Il s'agit tout simplement ici de la transition du mode mineur, portant un bémol à sa tierce (1), au mode majeur, dont la tierce est remise au ton naturel à l'aide précieuse du bécarre. Ce moyen, devenu vulgaire par l'abus qu'une infinité de musiciens sans talent en ont fait, les fabricateurs de romances surtout, ce moyen n'en est pas moins d'un effet ravissant, prodigieux lorsqu'un homme de génie a su le préparer. L'*andante* de la symphonie de Haydn, ayant pour titre *Roxelane*, en est un exemple dans le genre suave et gracieux. L'explosion victorieuse de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven se fait en bécarre pour parler le langage d'Hali. Une longue suite de cadences en bémol, une indécision concertée sur la route que l'orchestre va prendre, amènent enfin cette marche triomphale où tous les archets, toutes les embouchures, repoussant les douceurs du bémol, font sonner le bécarre avec un brillant éclat, une harmonie stridente, énergique au dernier point. Dans la prière de *Moïse*, les trois couplets sont en bémol; mais lorsque les Hébreux voient les eaux de la mer s'élever pour leur ouvrir un passage, l'humble déprécation se change en hymne de reconnaissance; plus de crainte, le ciel exauce leurs vœux; ils attaquent en chœur, en bécarre, avec le déploiement de toutes les forces de l'orchestre, cette mélodie présentée d'abord d'une manière timide, et qu'un seul récitant osait proférer. Le bécarre de cette péroraison est d'un effet saisissant.

J'attends avec un frémissement de plaisir le *si bécarre* du solo de cor anglais de l'ouverture de *Guillaume Tell*, et je pince toujours mon voisin pour lui faire sentir l'adorable *la*

---

(1) Quelques jeunes musiciens me diront peut-être que, dans les tons où figurent plusieurs dièses, la tierce mineure est indiquée au moyen du bécarre. Oui sans doute, si je parlais de la musique de notre époque; mais en 1667, et même septante ans plus tard, on baissait encore la note diésée au moyen d'un bémol.

bémol d'Arsace qui décide la rentrée en *mi bémol* dans le quintette sans orchestre du finale de *Semiramide*. J'aurais dû parler d'abord du bémol monumental amenant le bécarre dans l'air d'*Alceste*, de Gluck, sur ces mots : *me déchire et m'arra---che le cœur.*

Après avoir cité Gluck, Haydn, Beethoven, Rossini, je vais vous rappeler un air de Doche. La transition est brusque sans doute, mais ce dernier exemple sera le plus clairement démonstratif pour mes lecteurs non musiciens. Vous souvient-il d'une comédie en vaudevilles que j'ai vu jouer en 1810, ayant pour titre *les Deux Edmond*, fort divertissante et surtout admirablement exécutée ? Parmi les nombreux couplets de la chanson finale de cette pièce, je remarquai, je retins, à peu près du moins, celui-ci :

Vins de Surène, vins de Brie,
D'Argenteuil et de Normandie,
Vins faibles toujours aigre-doux,
Déguisez-vous (*bis*).

Joly chantait ces quatre vers d'un ton piteux ; ses lazzi de bouderie et de mépris s'accordaient parfaitement avec les bémols qui foisonnent en ce prélude mineur. Mais sa figure s'épanouissait, la joie brillait en ses yeux, quand il laissait le bémol pour le bécarre afin de montrer l'affection particulière que des liqueurs plus dignes de son hommage inspiraient à son cœur. Les quatre vers suivants, chantés en majeur, ramenaient la gaieté dans la salle comme sur le théâtre.

Vins de Bourgogne, de Champagne,
De Tokay, de Bordeaux, d'Espagne,
Vins forts, vins fins, vins délicats,
Ne vous déguisez pas (*bis*).

Hali devait avoir quelque pressentiment de cette chanson, lorsqu'il s'écriait : — Hors du bécarre point de salut. »

Gentil oiseau, ma petite linotte,
N'apprit jamais ni musique ni note ;
Mais dès que je la siffle, elle est à l'unisson.
Il n'en est pas ainsi de ma femme Alison

Qui ne manque jamais, dans son humeur bizarre,
De chanter en bémol si je chante en bécarre.

***

Ce bémol est-il fin et va-t-il droit au cœur?

REGNARD, *le Distrait*, acte II, scène 7; 1697.

Les orgues de Barbarie ont leurs gammes pointées au naturel, sans bémols ni dièses que l'on y puisse introduire au besoin et par accident; aussi faisaient-ils entendre *la Marseillaise* et *le Chant du Départ* sans la moindre tierce mineure, ce qui n'est pas médiocrement barbare. Ils étêtent le galop de *Gustave*, trop étendu pour se déployer dans leur étroit ravalement; et, dans la phrase de *la Favorite*, qu'ils tamisent à la journée, un *mi* remplace gauchement l'*ut dièse* que l'oreille sollicite en vain.

Les harpes sans pédales des troubadours, harpeurs ambulants, ont horreur du dièse, comme jadis la nature avait horreur du vide.

A Boston, ville de haute sagesse, il est défendu sous peine de la hart, de faire sonner un orgue de Barbarie dans les rues. Cette harmonie discordante et flasque pourrait affadir, molester, révolter même l'oreille *des chevaux*. Nos gouvernants devraient emprunter ce paragraphe au Code municipal infiniment paternel de Boston; et faire pour nous ce que font les Américains pour leurs intelligents quadrupèdes.

Voyez GUSTAVE DE BEAUMONT, *Tableau des Mœurs américaines*.

Une ordonnance du directeur de la police, publiée, affichée à Cologne le 8 décembre 1851, interdit aux musiciens ambulants, aux joueurs d'orgue de Barbarie, aux personnes qui montrent des animaux exotiques avec accompagnement de musique, et en général à tous les individus qui font de la musique dans les rues ou sur les places publiques, de faire usage d'instruments discordants ou désaccordés. Les contrevenants, s'ils sont étrangers, seront immédiatement expulsés de la ville; s'ils sont nationaux, ils seront privés de l'autorisation par eux obtenue de la police, et cette autorisation ne pourra leur être accordée de nouveau qu'après qu'ils auront

remplacé leurs instruments vicieux par des instruments nouveaux en bon état, ou après qu'ils auront fait réparer convenablement les anciens ; opération qui, dans tous les cas, doit être constatée au moyen d'un certificat délivré par deux hommes de l'art compétents et connus. L'Europe aussi finira par se civiliser.

Bécarre ou tierce majeure signifie, dans notre musique moderne, énergie, gaieté. *Bémol* ou tierce mineure, est employé généralement pour l'expression de la faiblesse, de la mélancolie, de la douleur. Nos anciens avaient, à cet égard, une manière d'entendre et de penser tout à fait contraire à la nôtre. Témoin les chants les plus joyeux de l'Église, *O filii et filiæ, Victimæ paschali laudes, Ut queant laxis,* etc., etc., qui sont tous en bémol, c'est-à-dire en ton mineur. Je vous ai déjà fait connaître l'artifice que les Romains employaient pour donner une teinte de tristesse à leurs airs les plus gais, en accordant leurs flûtes sur tel ou tel diapason.

Un seigneur ivre de noblesse,
D'un autre état plaint la bassesse,
Du financier la roture le blesse,
C'est le ton majeur.
Dans ses besoins il joue un autre rôle,
Il lui sourit, lui frappe sur l'épaule,
Et d'une voix douce il l'enjôle,
C'est le ton mineur.

FAVART, *le Droit du Seigneur,* parodie d'*Abensaïd,* 1741.

SCÈNE VIII.

HALI.

Signor, je suis un virtuose.

DON PÈDRE.

Je n'ai rien à donner.

C'est Molière qui, le premier, a francisé le mot *virtuoso, virtuosa*, que Mme de Motteville employait, il est vrai, mais en italien, en parlant de la célèbre cantatrice Leonora Baroni, attachée à la musique du roi Louis XIII. Douze ans après Molière, Mme de Sévigné dit que la dauphine est virtuose. *Lettre du 28 février* 1680.

— Ménage a remarqué le premier que la prose du *Sicilien* était un tissu de vers non rimés, de six, de cinq, ou de quatre pieds ; et, pour preuve, il en a cité le commencement du monologue d'Hali, par lequel s'ouvre la pièce. Cette remarque est juste ; elle l'est plus que ne le croient ceux qui se sont bornés à la vérifier d'après le passage indiqué par Ménage. La pièce entière est remplie de vers de toute mesure, non pas semés çà et là, mais groupés par tirades où domine l'alexandrin, celui de tous nos vers dont le rhythme est le plus sensible.

» Des critiques ont pensé que Molière, ayant d'abord écrit *le Sicilien* en vers libres, et voulant ensuite le réduire à la simple prose, avait détruit le travail de la versification par le retranchement des rimes ; que de là seulement pouvaient provenir ces nombreuses et longues séries de vers irréguliers et blancs. Une telle opinion a bien peu de vraisemblance. Si Molière avait fait subir au *Sicilien* la métamorphose dont on parle, sans pouvoir en assigner le motif, il resterait du premier état d'autres traces que des mesures variées, souvent peu distinctes des coupes du langage ordinaire ; la rime s'apercevrait encore en quelques endroits, ou du moins il serait facile de la suppléer en beaucoup d'autres. Or, c'est ce qui n'existe point. D'un autre coté, il est impossible d'imaginer que l'emploi presque continuel des mesures, des inversions et des tours poétiques dans la prose du *Sicilien* soit un pur effet du hasard, puisque aucune autre pièce en prose de Molière n'offre la même singularité.

» Un seul exemple, l'exemple d'un seul vers, suffira pour prouver que Molière a volontairement affecté dans la prose du *Sicilien*, les tours et les mesures propres à la poésie. Dans la deuxième scène, Adraste dit, en parlant des musiciens amenés par Hali : — Je veux jusques au jour les faire ici chanter. » Cette ligne de prose est un vers alexandrin, divisé par une césure exacte, et renfermant deux inversions. Dans la prose ordinaire, on placerait autrement *jusques au jour*, et *ici*, pour dire, *je veux les faire chanter ici jusques au jour.*

» La conjecture la plus probable que l'on puisse former, c'est que Molière a voulu faire cette fois l'essai d'un système de diction comique, d'après lequel la prose, mesurée et cadencée à la manière des vers libres, n'en différerait que par l'absence de la rime, et réunirait ainsi l'agrément d'une sorte de rhythme poétique à l'indéfinie variété des terminaisons, plus propre que la *monotonie de la rime* à représenter le facile abandon du dialogue ordinaire. » AUGER, *Notice mise à la suite du* **Sicilien.**

Je n'ai donc pas tort de dire que la rime est fastidieuse puisque l'académicien Auger l'accuse hautement de monotonie.

En arrangeant *le Sicilien* en opéra, j'avais pensé tout ce que dit Auger, en ses remarques sur Molière. J'ai trouvé mes conclusions estampées dans sa glose, et je les reproduis; en ayant soin de les purger du concours odieux des mauvais sons et des hiatus académiques, duriuscules pour ne pas dire durs. C'est mon bien que je reprends; j'ai le droit de l'ajuster de manière à le rendre lisable. Je vais ajouter une observation, la meilleure de toutes quoiqu'elle m'appartienne : mon associé n'aurait pas dû la laisser échapper.

Je veux jusques au jour les faire ici chanter.

Les deux inversions, la césure, la cadence, révèlent sans doute cet alexandrin caché dans la prose; mais ce qui le caractérise bien mieux encore, c'est le mot *jusques*, armé de son *s* finale, cadeau qu'il reçoit souvent de la main des poètes et que les prosateurs lui dénient toujours. Oui, Molière a voulu faire un vers, un alexandrin, et pas autre chose qu'un alexandrin. Je le montrerai par les vers et la prose de l'auteur, en vous donnant une double preuve.

Chut. N'avancez pas davantage,
Et demeurez dans cet endroit
Jusqu'à ce que je vous appelle.
Il fait noir comme dans un four.
Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche,

Et je ne vois pas une étoile
Qui montre le bout de son nez.
Sotte condition que celle d'un esclave,
De ne vivre jamais pour soi,
Et d'être toujours tout entier
Aux passions d'un maître.

Ici la mesure du vers exigeait que l'*s* de *jusques* fût retranchée ; Molière la supprime. Il la rétablit pour compléter l'alexandrin cité par Auger ; et la fait disparaître de nouveau dans cette phrase de prose qu'Adraste dit ensuite, dans la scène XIII[e].

— Mais vous persuadé-je *jusqu'à* vous inspirer quelque peu de bonté pour moi ? »

Tous les Ménage de la terre compteraient en vain par leurs doigts pendant huit jours, huit semaines, sans trouver un seul fantôme de vers dans ces deux lignes de prose, où nulle intention de mesure, de rhythme, de cadence ne se fait remarquer. Si l'on me disait que nos anciens ont souvent employé dans leur prose le mot *jusques*, en se servant de l'orthographe que les poètes se sont réservée, je répondrais en lisant le dialogue du *Bourgeois gentilhomme*, où la versification montre à peine le bout de son nez. On y remarquerait :

— Vous me verrez équipé comme il faut, depuis les pieds jusqu'à la tête. » Acte I, scène 2.

— Et l'R, en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais. » Acte II, scène 6.

— Vraiment, on n'a pas attendu jusqu'à cette heure. Acte III, scène 3.

Oui, Molière voulait s'affranchir d'abord du joug abrutissant de la rime, et délivrer ses auditeurs de l'avalanche de féminines dont leur oreille devait être chaque soir flagellée. Molière voulait substituer à la psalmodie assommante des alexandrins une prose mesurée, cadencée, dans le genre de celle d'Hérodote, de Démosthène, de Cicéron, de Térence. Les vers de ce dernier n'ont-ils pas tout le charme de la

prose? En ce point, comme en tous les autres, Molière avait devancé de beaucoup son époque; mais les contemporains de ce grand écrivain n'étaient pas suffisamment repus, gorgés, saturés de rimes; ils en demandaient encore, et les demandaient si bien, qu'il fallut ajuster en alexandrins sa prose admirable de *Don Juan.* C'était encore le public de Scarron, le même qui, vingt ans plus tôt, avait applaudi *les Boutades du capitan matamore,* acte en vers de huit syllabes rimant tous en *ment,* fourmilière d'adverbes que l'on accueillit avec transport.

La prose rhythmée du *Sicilien* me représente à ravir les iambes de Térence. Quel dommage que Molière n'ait pas pu nous doter du système de diction scénique, si bien raisonné, qu'il rêvait, dont il fit l'essai, mais qu'il se vit forcé d'abandonner à cause de la barbarie de ses auditeurs! Il fallait un aussi grand nom que le sien pour imposer une loi nouvelle, et changer de fond en comble la manière de s'exprimer au théâtre. Les vers paraissaient d'une fatigante monotonie à Molière ; son public dédaignait la prose ; l'auteur du *Sicilien* offrait un heureux mélange de prose et de vers. Cet éclectisme devait réussir, il semblait tout concilier, et pourtant l'effet qu'il produisit ne fut point assez heureux pour engager son auteur à suivre la nouvelle route qu'il venait de s'ouvrir.

DON PÈDRE.

Vous n'avez qu'à me suivre,
Vous ne pouviez jamais
Mieux tomber que chez moi.

ZAÏDE.

Je vous suis obligée
Plus qu'on ne saurait croire;
Mais je m'en vais prendre mon voile :
Je n'ai garde, sans lui, de paraître à ses yeux.

En donnant à sa prose la cadence des vers, Molière ne l'a pas suffisamment purgée des hiatus, accrocs disgracieux, ressauts qui troublent trop souvent l'agréable limpidité de son langage. Croyez qu'il aurait fini par les éviter, les bannir

absolument de ses discours. Une oreille sensible, délicate au point d'avoir la rime en horreur, et pourtant avec quel artifice ne savait-il pas l'amener ! un génie qui veut se créer une prose poétique par le rhythme, la cadence, l'heureuse association des mots, ne pouvait manquer de proscrire l'hiatus; proscription qui, même sans être assez rigoureuse, même avec ses licences damnables et nombreuses, n'en est pas moins la seule chose que l'on ait à louer dans la versification française. Molière avait trop d'occupations ; Molière, hélas ! a trop peu vécu, pour mener à fin sa précieuse entreprise. Son excellent cœur lui faisait prendre en pitié ses contemporains, dès longtemps destinés à subir les tourments causés par la rime ; il se proposait de les affranchir de cette peine, déplorable suite de leur faute originelle ; mais il est des pécheurs endurcis, impénitents, et des malades qui repoussent les secours du plus habile médecin.

L'Avare est presque tout en vers libres, quoi qu'en ait dit Auger, en répétant sans examen ce que Voltaire et La Harpe avaient écrit sur le même sujet. Une infinité de couplets cadencés et rhythmés se rencontrent aussi dans la prose de *George Dandin.*

J'avertis que le sieur Molière,
De qui l'ame est si familière,
Avecque les neuf doctes sœurs,
Donne à présent sur son théâtre
Un *Avare* qui divertit,
Non pas certes pour un petit,
Mais au delà ce qu'on peut dire,
Car d'un bout à l'autre il fait rire.
Il parle en prose et non en vers,
Mais, nonobstant les goûts divers,
Cette prose est si théatrale,
Qu'en douceur les vers elle égale.

ROBINET, 15 septembre 1668.

Je me vois forcé de signaler ici deux hiatus très durs, que l'harmonieux auteur de *l'Avare* pouvait facilement éviter.

— A-t-on jamais *vu une* fille parler de la sorte à son père?

— *Mais* a-t-on ja*mais vû un* père marier sa fille de la sorte ?

A-t-on vu jamais une fille, sonnait parfaitement sans affaiblir la pensée de l'auteur. Molière n'aurait-il pas choisi ce tour s'il avait écrit en vers?

L'oreille est-elle moins sensible et délicate lorsque le discours ne se divise point en lignes consonnantes? Molière avait pourtant déjà fait représenter *le Sicilien* quand il donna *l'Avare* au public. Il est juste de convenir que la prose de cette dernière pièce offre bien peu de négligences de cette espèce, elle est plus correcte (c'est un musicien qui parle) que celle du *Don Juan*. *Le Sicilien* ne devait paraître que deux ans après ce chef-d'œuvre, et Molière ne s'était pas encore avisé de donner plus de grace, une limpidité plus suave à son dialogue lorsqu'il faisait dire au sévère don Louis :

— Apprenez enfin *qu'un* gentilhomme *qui vit* mal, est un monstre dans la nature, *que* la ver*tu est* le premier titre de noblesse, *que* je regarde beaucoup moins au *nom qu'on* signe, *qu'aux* acti*ons qu'on* fait; et *que* je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur, *qui* serait honnête homme, *que* du fils d'un monar*que qui* vivrait *com*me vous. »

Don Juan dit ensuite : — J'*ai en*ten*du u*ne voix. »

Le plus bel hiatus que j'aie rencontré de ma vie, hiatus à triple et, si l'on veut, à quadruple bâillement, termine cette phrase de *l'Avare :* — Voilà de belles drogues que des jeunes gens, pour les aimer ! ce sont de beaux morveux, de beaux godelureaux, pour donner envie de leur peau ! et je voudrais bien savoir quel ragoût il *y a à eux*. »

Nos poètes eux-mêmes ont la rime en aversion. N'osant pas la supprimer tout à fait, ils la cachent, l'enfouissent au milieu de leurs vers scindés par les enjambements. Nos rimeurs n'aspirent qu'à la prose, et plusieurs sont assez adroits, assez heureux pour imiter la prose harmonieuse et cadencée du *Sicilien*.

CAMARGO.

Quoi ! votre éventail ?

RAFAEL.

Oui. N'est-il pas beau, ma foi ? Il est large à peu près comme un quartier de lune, cousu d'or comme un paon, frais et joyeux comme une femme. Il a des paillettes d'argent comme Arlequin. Gardez-le, il vous fera peut-être penser à moi ; c'est tout le portrait de son maître...

CAMARGO.

Qu'elle porte un amour à fond, comme une lame torse, qu'on n'ôte plus du cœur sans briser l'ame, si c'est alors qu'on peut la laisser, comme un vieux soulier qui n'est plus bon à rien.

RAFAEL.

Ah ! les beaux yeux ! Quand vous vous échauffez ainsi, comme vous êtes jolie !

CAMARGO.

Oh ! laissez-moi, monsieur, ou je me jette le front contre ce mur.

Alfred de Musset, *les Marrons du feu*, scène 2.

XVI.

Rien n'est plus amusant qu'un premier jour de noce ; au débotté d'ailleurs on avait pris carrosse. Le reste à l'avenant. Sans compter les chapeaux d'Herbeau, rien n'y manquait. C'est un méchant propos de dire qu'à six ans une poupée amuse autant qu'à dix-neuf ans un mari. Mais tout s'use. Une lune de miel n'a pas trente quartiers comme un baron saxon. **Idem**, *Mardoche*.

Le Sicilien ou l'Amour peintre, arrangé par Levasseur en opéra comique, musiqué par Dauvergne, représenté le 10 mars 1780, sur le théâtre de la cour, à Versailles.

Le Sicilien ou l'Amour peintre, ballet-pantomime en un acte, d'Anatole Petit, représenté, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, le 11 juin 1827.

Le Sicilien, opéra comique, d'après Molière, rhythmé par Castil-Blaze, musiqué par Justin Cadaux, ouvrage demandé, conséquemment reçu par la direction de l'Opéra-Comique, et reposant depuis trois ans passés dans les cartons de ce théâtre.

— Le *Ballet des Muses* devait être dansé une seconde fois à Saint-Germain-en-Laye, dans les premiers jours de janvier 1667. Molière se hata de composer *le Sicilien*, et de le substituer à *Mélicerte* et à la *Pastorale comique*, dont il n'était pas content. Ce ne fut que le 10 juin suivant que *le Sicilien*

parut sur le théâtre du Palais-Royal. La mauvaise santé de Molière fut cause de ce long retard. Cette pièce destinée à faire partie d'une fête de la cour, se terminait par un ballet général, lié plaisamment à l'action. Le roi, Madame, Mlle de La Vallière (1) et plusieurs seigneurs de la cour y dansèrent. La tragédie de *Britannicus* n'avait point encore paru, et deux ans s'écoulèrent encore avant que *Racine fît entendre ces vers sublimes où Louis XIV crut voir une leçon dont sa grande ame sut profiter.* » Bret, note sur *le Sicilien* répétée par Aimé Martin.

Les lamproies n'ont pas le jarret assez fort pour remonter le Rhône; elles veulent pourtant visiter Beaucaire, Avignon, Roquemaure. Ne pouvant aller à pied, il leur faut une monture. On les voit donc postées à l'embouchure du fleuve, attendre le passage d'une alose, et sauter, se cramponner, se coller sur son dos. L'une portant l'autre, elles nagent de compagnie. C'est à merveille pour la cavalière, exempte de fatigues et de frais de route; si la faim la tourmente, elle broute, ronge discrètement sa complaisante amie. L'alose veut dîner à son tour, elle mord à l'appât du pêcheur, tombe dans le filet ou s'accroche à l'hameçon, et la fainéante lamproie est victime de son artifice.

L'une portant l'autre, elles arrivent au marché.

Les commentateurs, répétant les bévues de ceux qui les ont précédés, ne vont-ils pas où tombent les lamproies?

En intérêt comme en esprit,
On culbute de compagnie.

---

(1) Erreur : les dames figuraient dans les ballets, elles n'y dansèrent qu'en 1681.

BRITANNICUS.

RACINE, 1669.

Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'empire ;
Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit :
Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit.
Pour toute ambition, pour vertu singulière,
Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre;
Tandis que des soldats, de moments en moments,
Vont arracher pour lui des applaudissements.

Combien de fois, depuis bientôt deux siècles, n'a-t-on pas cité ces beaux vers de Racine pour nous dire avec un risible aplomb, que Louis XIV sut profiter de la leçon donnée à l'empereur des Romains, et cessa de danser sur les théâtres de sa cour après avoir entendu l'insidieux discours de Narcisse? Les moralistes, les commentateurs, académiciens ou non, les faiseurs de cours de littérature, les défenseurs des jeux de la scène, ont mis ce thème en variations, sans examiner si le fait existait. Une erreur est-elle produite en lumière, il suffit qu'elle présente quelque chose de pittoresque, de curieux, pour que tout le monde s'en empare aveuglément. Si l'un des mille brosseurs de prose qui se sont exercés sur ce sujet devenu banal avait pris la peine de collationner les dates, il aurait vu que Louis XIV ne dansait plus sur le théâtre quand l'Opéra fut établi. Ce prince avait terminé sa carrière baladine à l'âge de trente-un ans environ, le 15 février 1669, en figurant le Soleil, son personnage favori, dans *Flore*, dix-huitième ballet honoré de ses illustres gambades.

Le lendemain, 16 février 1669, il avait déclaré solennellement, il avait donné sa parole royale qu'il ne danserait plus; et *Britannicus* ne parut sur la scène que neuf mois après, le 11 ou le 13 décembre suivant.

Si le roi n'avait pas annoncé, décidément et péremptoirement prouvé, démontré, depuis neuf mois ! ! ! qu'il renonçait à la danse théâtrale, croyez-vous que le flatteur et timide Racine eût osé lui donner, même par ricochet, la leçon dont on a si souvent exalté la hardiesse ? Neuf mois ! c'était neuf ans; neuf olympiades, neuf jubilés, neuf siècles, pour le monarque baladin, qui dansait quatre ballets nouveaux en trois mois; et quels ballets encore ! il faudrait en réunir trois de ceux de nos jours, si l'on voulait égaler en durée, en variété de tableaux, en richesse de mise en scène, un seul de ces drames dansés.

Une lettre de Boileau que de La Place a rapportée (1), les *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, par Louis Racine; *le Siècle de Louis XIV*, par Voltaire; telles sont les principales autorités sur lesquelles on s'est fondé pour propager une vieille bévue. Rien ne résiste à la logique des chiffres; les dates prouvent jusqu'à l'évidence que Boileau, Racine fils, ont vanté l'un son ami, l'autre son père, en attribuant à l'auteur de *Britannicus* une action virile dont le républicain Pierre Corneille eût affronté le danger, mais que le courtisan Racine aurait eu soin d'éviter. C'était beaucoup pour lui de venir toucher à la queue du lion, neuf mois après la mort du tyran de ces bois. Voltaire, qui ne se donnait pas le souci de vérifier la possibilité des faits historiques, Voltaire s'est inconsidérément réglé sur Boileau, sur Racine; et, sautant comme les moutons de Panurge, tous les écrivains qui sont venus après eux ont adopté sans examen l'erreur grossière que ces contemporains avaient enregistrée et consacrée.

---

(1) *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire et à la littérature*, par D. L. P., tome VI, page 327.

Puisque j'admets l'authenticité de la lettre de Boileau, citée par de La Place, bien qu'elle ne figure pas dans les œuvres imprimées du satirique célèbre, et qu'elle soit contraire à mon opinion, il me sera permis de puiser le fait suivant dans le même recueil, tome 1er, page 188.

— Mansard, surintendant des bâtiments, usait avec Louis XIV de la flatterie la plus coquine. Il lui présentait quelquefois des plans où il laissait des choses si absurdes, que le roi les signalait du premier coup d'œil. Là-dessus, Mansard à tomber d'admiration, à s'écrier : — Que le roi n'ignorait rien ! qu'il en savait, en architecture, plus que les maîtres. »

» On a soupçonné Racine d'en avoir usé de la sorte dans sa partie, au sujet d'*Athalie* et d'*Esther*. »

Les dates ont démontré que l'auteur de *Britannicus* n'a pas pu donner la leçon mille fois citée. Le fait que je viens de rapporter prouve qu'il ne devait pas même se proposer de la donner, tant il manœuvrait à l'inverse.

Maintenant procédons par une contre-épreuve.

— Le pécheur est converti, le pénitent a fait amende honorable, il a renoncé publiquement aux pompes du ballet, aux œuvres du danseur et du mime ; c'est le moment de le prêcher, de fulminer un audacieux sermon, » s'était dit le janséniste Racine ; et le voilà forgeant, alignant les nobles alexandrins, où *théâtre* amène encore une fois *idolâtre*, selon l'usage antique et stupidement solennel de la rime. Le voilà donnant cette leçon d'une sévérité sublime, d'une immense portée, qui, frappant à faux, arrivant après coup, n'en devait pas moins produire un effet incisif et soudain. Louis XIV comprit si bien la moralité de l'apologue, qu'il entreprit avec Molière la composition d'une comédie-ballet ayant pour titre : *les Amants magnifiques*, drame dans lequel il figura, se fit applaudir comme auteur, maître de ballets, danseur, mime, chanteur, flûteur et guitariste, le 7 septembre 1670. Voilà donc notre coupable devenu relaps.

— Le roi, qui n'avait point accoutumé de danser les ballets

de carême, dit, sur la fin du carnaval, qu'il voulait danser le sien jusqu'à la fin du carême. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1659.

Le cardinal Mazarin avait fait venir d'Italie un guitariste célèbre, Francisco Corbetta, pour donner des leçons au jeune roi Louis XIV. Nous retrouvons ce même Francisque à la cour du roi d'Angleterre, Charles II. Le virtuose italien y fit des prodiges, et par conséquent une grande fortune; tout le monde y raffolait de la guitare et s'en escrimait bien ou mal. Voyez, dans les *Mémoires du comte de Gramont*, la scène si dramatique et si plaisante de la guitare chez milady Chesterfield.

— En 1640, le mouvement de tous les airs de ballet était lent, et leur mélodie marchait posément, même dans sa plus grande gaieté. On exécutait ces airs avec des luths, des téorbes et des violes qu'on mêlait à quelques violons, et les pas, les figures de ballets composés sur les airs dont je parle, étaient lents et simples. Les danseurs pouvaient garder toute la décence possible dans leur maintien, en exécutant ces ballets, dont la danse n'était presque pas différente de celle des bals ordinaires.

» Le petit Molière (Louis de Mollier) avait à peine montré par deux ou trois airs qu'il était possible de faire mieux, quand Lulli parut, et quand il commença de composer pour les ballets de ces airs qu'on appelle *airs de vitesse*. Comme les danseurs qui exécutaient les ballets composés sur ces airs, étaient obligés à se mouvoir avec plus de vitesse et plus d'action que les danseurs ne l'avaient fait jusqu'alors, bien des personnes dirent que l'on corrompait le bon goût de la danse, et qu'on allait en faire un baladinage. Les danseurs eux-mêmes n'entrèrent qu'avec peine dans l'esprit des nouveaux airs, et souvent il arriva que Lulli fut obligé de composer lui-même les entrées qu'il voulait faire danser sur les airs de vitesse. Il fut obligé de composer lui-même les pas et les figures de la chaconne de *Cadmus* (1676) parce que Beauchamp, qui faisait alors ses ballets, n'entrait point à son

gré dans le caractère de cet air de violon. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.*

Cette lenteur que signale Dubos avait dû s'introduire dans les airs de ballet pendant le règne de l'apathique Louis XIII, qui certes devait danser aussi posément que le roi de Maroc. Nous savons que la reine Marguerite de Valois et ses joyeuses compagnes se trémoussaient vivement, et que leur volte échevelée n'avait pas moins de licence et de folie que les polkas, les cachuchas, les cancans de la Chaumière et du bal Mabille. Je vous montrerai bientôt un chanoine donnant de sages conseils aux damoiselles de la cour de Catherine de Médicis, et leur recommandant surtout de poser leur main gauche sur leur cuisse, afin que leur chemise ne prît pas un vol trop exagéré.

Tous ces exercices plus ou moins licencieux, entrepris et suivis pour favoriser la galanterie, déjà bien facile en des cours où l'ennui se glissait encore ; l'ennui ! cet ennemi qu'il fallait chasser à tout prix ; ces rapprochements, ces mélanges concertés harmonieusement, qui faisaient dire à je ne sais quel philosophe : — Les bals sont des lupanars autorisés par l'usage ; » toutes ces fêtes, dont on voulait augmenter les attraits au moyen de quelque ingénieuse nouveauté, fruit du génie inventif de gens désœuvrés, dirigeant leur esprit sur un seul but, le plaisir ; tous ces divertissements de princes amoureux ou non, amenèrent souvent d'heureux résultats dont l'art a su profiter. C'est à la duchesse du Maine que l'Europe doit la première idée du ballet-pantomime qui triomphe aujourd'hui sur tous les théâtres.

Aux charmes de son esprit naturel, cette aimable princesse joignait beaucoup de lumières acquises, du savoir, de l'érudition même, et surtout une grande passion pour les spectacles. Elle desira voir de ses propres yeux un essai de l'art des pantomimes de l'antiquité, des Bathyle, des Hylas, des Pylade, qui pût lui montrer une image réelle de leurs représentations, de leurs exercices, dont elle n'avait conçu qu'une idée imparfaite en lisant les historiens. Elle choisit la scène

du quatrième acte d'*Horace*, tragédie de Corneille, et la fit mettre en musique par Mouret, comme si l'on avait dû la chanter. Cette musique fut ensuite exécutée, sans paroles, par l'orchestre, tandis que Balon et Mlle Prévost, danseurs de l'Opéra, mimaient sur le théâtre de Sceaux, l'action et les sentiments des personnages de Corneille devenus muets. Nos deux virtuoses, danseurs habiles, intelligents, pleins d'ame et de chaleur, mais novices en pantomime, s'animèrent si bien réciproquement par leurs gestes, leur jeu de physionomie, d'une vérité parfaite, qu'ils en vinrent jusqu'à verser des larmes. On ne demandera point s'ils parvinrent à toucher, émouvoir les spectateurs. Cet heureux essai, fait en 1708, dut sans doute engager Mlle Sallé, poète et danseuse, à tenter la fortune avec un ballet d'action complet, en exécutant ses drames de *Pygmalion*, d'*Ariane*, qu'elle mit en scène à Londres, vingt-six ans plus tard.

LE MISANTHROPE.

MOLIÈRE, 1666.

ACTE I, SCÈNE II.

Le comédien Baron affirmait que la force des gestes et de la diction était telle que des sons tendres et tristes, venant à porter sur des paroles gaies et même comiques, n'en excitaient pas moins dans l'ame les émotions douloureuses qui nous arrachent des larmes. Plusieurs fois on l'a vu faire l'épreuve de cet effet surprenant sur les paroles de la chanson que Molière rapporte dans *le Misanthrope.*

Si le roi m'avait donné
  Paris sa grand'ville,
Et qu'il me fallût quitter
  L'amour de ma mie ;
Je dirais au roi Henri :
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, ô gué,
  J'aime mieux ma mie.

Ces paroles n'ont rien de comique, elles sont d'une gaieté douce et pleine de sentiment, on peut donc en forcer l'expression jusqu'aux larmes sans les faire grimacer. Molé pleurait et faisait pleurer son auditoire lorsqu'il disait pour la seconde fois ce couplet, en lui donnant, pour cette répétition, une diction chaleureuse dont les intonations étaient presque musicales. Témoin de l'effet ravissant que Molé produisait, je doute que Baron ait déployé plus de vraie sensibilité que son successeur en faisant cette épreuve, et n'en persiste pas moins à dire que Baron se trompait lourdement s'il croyait faire un tour de force. Toutes les fois qu'il y a demi-teinte,

on peut égayer ou rembrunir la nuance, au moyen des artifices de l'exécution. Au lieu de ces paroles :

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur.
Sort affreux ! quelle rigueur !
Rien n'égale mon malheur.

Dites :

J'ai trouvé mon Eurydice,
Rien n'égale mon bonheur.
Sort heureux ! quelle faveur !
Rien n'égale mon bonheur.

Si vous possédez une voix touchante, un solide talent, vous aurez raison de l'une et l'autre manière, et Gluck n'aura pas tort ; son orchestre même ne vous contrariera pas. La mélodie et son accompagnement sont dans la demi-teinte ; c'est de l'eau tiède que vous pouvez à l'instant échauffer ou refroidir ; mais s'il vous plaît d'égayer les imprécations de Camille ou le duo d'*Euphrosine*, d'assombrir les récits de Lisette et de Mascarille ou de donner une expression douloureuse à l'air que le barbier de Séville chante à son entrée en scène, vous tombez dans la charge ignoble de Bobèche et de Galimafré ; l'orchestre vous poursuivra, vous accablera de ses démentis ; il faudra nécessairement vous cacher ou prendre la fuite pour échapper au courroux légitime d'un auditoire révolté.

La rime n'est pas riche et le tour en est vieux,

ajoute Alceste. Si la rime n'est pas riche, opulente, elle est du moins à son aise ; et c'est ainsi que les poëtes français devraient toujours rimer : ils diraient beaucoup moins de sottises. Lamartine professe un mépris solennel pour la rime, et je l'en félicite. On voit qu'il se règle sur les bons, les anciens modèles, en faisant rimer *quitter* et *donné*, *mie* et *ville*, *Paris* et *Henri* comme la chanson que je viens de citer. La poésie française est encore à trouver ; Lamartine est sur la voie pour la découvrir un jour.

Mie et *ville*, *sensible* et *facile*, sont des rimes assonnantes que nous devrions admettre.

Sarrasin voulait parier d'exciter l'émotion la plus vive en déclamant un article pris au hasard dans la *Gazette de France.* Rameau n'a-t-il pas offert ensuite de musiquer la *Gazette de Hollande?* Trouvez un auditoire composé d'imbéciles, et ces turlupinades réussiront.

ORONTE.

Mais, mon petit monsieur, prenez-le un peu moins haut.

ALCESTE.

Ma foi, mon grand monsieur, je le prends comme il faut.

Le ton, sous-entendu. La conversation est une mélodie dont les intonations vagues, inappréciables même, ne peuvent être notées. On leur applique cependant, au figuré comme au propre, les termes adoptés pour la musique. *Je te ferai baisser le ton, changer de ton, chanter sur un autre ton*, etc.

Il l'a pris trop haut, disent parfois quelques ignorants lorsque, au théâtre, ils entendent chanter un air dont la mélodie trop élevée met l'acteur au supplice, et le force à déchirer l'oreille de ses auditeurs par des cris peu flatteurs s'ils ne sont tout à fait discordants. *Il l'a pris trop haut;* non, il ne saurait prendre un autre ton que celui de l'orchestre. L'air est écrit trop haut pour la voix de l'exécutant, il ne peut en atteindre les points culminants, mais il ne l'a point pris trop haut. Il arrive pourtant, qu'en un jour de début, la peur serre le gosier d'un virtuose au point de le faire chanter un peu trop haut sans qu'il s'en aperçoive, tant il est troublé.

Dans *le Cantatrici villane*, Lablache dit un air tout entier un demi-ton plus bas que le diapason de l'orchestre; il faut être solide musicien pour mener à bonne fin cette bouffonnerie de chanteur, sans abandonner un seul instant le parti pris, malgré les sollicitations puissantes de la symphonie. Paër chantait *Di tanti palpiti* en *sol*, s'accompagnait sur le clavier en *mi bémol* de la main droite, tandis que sa main gauche manœuvrait en *mi naturel*, et sa triple cacophonie marchait avec une régularité mathématique. Lablache l'avait

pris trop bas, Paër le *prenait trop haut*, c'était un tour de force qu'un chanteur médiocre n'aurait pu tenter avec succès. Les *musiciens de cour*, c'est ainsi que l'on nomme à Paris les troubadours des rues, nous donnent pourtant des exemples fréquents de ces *détonations* constantes, opiniâtres, les femmes surtout. Elles chantent une chanson et tournent la manivelle de leur orgue, qui les accompagne à l'unisson. A leur entrée en course, elles règlent leur voix sur le ton de l'orgue ; la fatigue les invite ensuite à baisser par degrés, de telle sorte que la chanson descend d'un ton, d'une tierce, arrive même, sur le soir, à la quarte *si bémol*, tandis que, ferme au poste, l'orgue accompagne toujours en *mi bémol*. Si la mère chante avec un de ses enfants, croyez que le bambin suivra fidèlement la mélodie, et saura maintenir sa voix un degré plus bas que l'intonation maternelle. Triple cacophonie. Écoutez, et vous ferez plus d'une fois l'observation que vous signale mon expérience.

Le haut ton est une manière de parler arrogante, audacieuse.

Le ton haut est un degré supérieur d'élévation d'une voix chantante ou du son d'un instrument.

Une commune voix est la réunion de tous les suffrages prononcés unanimement.

Une voix commune est une voix ordinaire, qui n'a rien de plus remarquable qu'une autre ; c'est même une voix désagréable, vulgaire.

Une fausse corde est une corde d'instrument qui n'est pas montée au degré convenable, sur le ton qu'il faut.

Une corde fausse est celle qui ne peut jamais s'accorder avec une autre.

Un faux accord choque l'oreille, parce que les sons, quoique justes, ne forment pas un tout, un ensemble harmonique.

Un accord faux est celui dont les intonations ne sont pas justes, ne gardent pas entre elles la justesse des intervalles.

— Il n'y a pas moins d'éloquence dans le son de la voix,

dans les yeux et dans l'air de la personne que dans le choix des paroles. La Rochefoucauld, *Maximes*, 249.

— Un geste, un regard, quelquefois l'un et l'autre, doivent toujours précéder les paroles dont on attend un grand effet : c'est la ritournelle du discours, » disait Lekain. Au mot *ritournelle*, souvent mal compris et mal appliqué, je substituerais ici *prélude*.

ACTE II, SCÈNE I.

ALCESTE.

Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer?
L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer?
Est-ce par les appas de sa vaste rhingrave
Qu'il a gagné votre ame en faisant votre esclave?
Ou sa façon de rire, et son ton de fausset,
Ont-ils de vous toucher su trouver le secret?

L'Académie française a deux fois tort en écrivant *fausset* pour désigner la petite cheville destinée à boucher le trou fait avec le poinçon ou foret aux futailles; en écrivant encore *fausset* pour désigner la voix de tête. Musicien et connaisseur en vins, j'ai souvent devisé sur ces deux fautes d'orthographe avec Longepierre, tonnelier à Bercy dans la maison Gallois. Ce petit-fils de l'auteur de *Médée* prétend avec raison que l'on doit écrire *fosset*, puisqu'il s'agit d'une chevillette qui va fermer une *fosse* faite avec un *foret*.

Nous donnons le nom de *faucet* à la voix de tête, parce qu'elle n'est point formée dans la poitrine, mais dans la gorge, *inter fauces;* témoin cet hémistiche *vox faucibus hæsit*, cent fois répété par Virgile et les autres poètes latins. Vous voyez que ce mot *faucet*, d'origine antique, n'offre aucun rapport avec les qualités justes ou fausses d'une voix. D'ailleurs, en musique, rien de faux ne saurait être admis.

Præterea radit vox fauces sæpè, facitque
Asperiora foras gradiens arteria clamor.
Lucrèce.

Le *phaisan* s'appelle ainsi parce qu'il est l'oiseau du *Phase*, venu du *Phase*, comme le *Sicilien* de *Sicile*, et la *cerise* de *Cé-*

rasonte. A quoi bon accuser l'étymologie grecque en écrivant *Phase*, si vous l'abandonnez pour *faisan*, qui procède incontestablement de *Phase? France* et *Phrançais* ne seraient pas plus ridicules. Nos anciens avaient raison d'écrire *phaisan.* J'userai de leur orthographe, rationnelle au suprême degré, jusqu'à ce que notre Académie m'ait permis d'écrire *Fase.* L'absurdité de *faisan* ne peut être rectifiée, corrigée que de cette manière.

Tel escroqua trois gélinottes,
Tel mit un phaisan dans ses bottes,
Et tel fourra dans ses calçons
Une andouille et trois saucissons.

LORET, *Muse historique,* 24 mai 1659.

Argo a primum sum transportata carina,
Ante mihi notum nil nisi Phasis erat.

MARTIAL.

Je ne veux point que l'on invente de nouveaux caractères; mais ne serait-il pas utile, nécessaire même, d'employer ceux que nous possédons, afin de noter d'une manière franche, loyale et décisive, la prononciation des mots où le *ch* est resté grec ou bien italien, tels que *orchestre*, *chœur*, *chorégraphie*, *chirographaire*, *patriarchal*, *archéologue*, *archaïsme*, *archiépiscopal*, *Machiavel*, *Michel-Ange*, etc , etc.? Les distinctions posées, les avertissements donnés par les grammairiens, arriveront-ils jamais à diriger un rapide lecteur au milieu de ce labyrinthe de contradictions? Et je ne parle pas du tourment que vous imposez aux enfants, aux étrangers, qui veulent chanter sur votre gamme absurde.

Archet, *arkétype*, *chirurgien*, *kirographaire*, *archevêque*, *arkiépiscopal*, *machicoulis*, *Makiavel*, *fil d'archal*, *patriarkal*, *chasse*, *kaos*, *chose*, *koriste*, etc., etc., devraient-ils avoir une seule et même orthographe? Ces nombreuses dissonances offertes à l'œil, et qu'un discoureur subtil est obligé de sauver à chaque instant, ne sont-elles pas des piéges tendus fort inutilement à son intelligence? Je sais bien que les mots *choriste* et

coryphée ne commencent pas, en grec, par la même lettre. S'il vous plaît d'être Grecs, soyez-le tout à fait, et prononcez *Akille, arkitecte;* mais comme ainsi soit que vous abandonnez plus souvent les signes d'étymologie, que vous ne les conservez (témoin *Phase* et *faisan*), sachez à propos les négliger, lorsqu'ils deviennent un instrument de trouble et de dommage. Vous chantez aujourd'hui sur la gamme du moyen âge, sur la gamme par muances, que les musiciens ont rejetée depuis trois cents ans; adoptez donc à votre tour la gamme du *si* pour la littérature. Nous rencontrerons cette bienheureuse gamme dans le cours de cet ouvrage; j'en donnerai l'itinéraire en parlant de *Crispin musicien* et des *Folies amoureuses.*

Pourquoi les Espagnols écrivent-ils *cabeça, caballero* pour prononcer *careça, carallero,* tandis qu'ils écrivent et prononcent *Barcelona, Burgos,* etc. ?

Nos anciens écrivaient *charactère, cholère, chorde, méchanique, méchanicien;* vous avez eu le bon esprit de représenter ces mots à l'œil tels que la bouche les articule: *caractère, colère, corde, mécanique, mécanicien;* pourquoi n'avez-vous pas compris tous les mots de la même espèce dans la même réforme, si bien entreprise et justifiée ?

Un avocat de Sault, administrateur du département de Vaucluse, ayant en horreur le *ch,* qu'il ne pouvait point articuler, résolvait un problème grammatical de la manière suivante : — Savez-vous pourquoi l'Académié, qui nous permet dé diré *un attur, uné attrissé, un ambassadur, uné ambassadrissé; un tutur, uné tutrissé,* né vut pas qué l'on disé *un autur, uné autrissé ?* C'est afin dé né pas confondré *autrissé* avec l'*Autrissé* qui est dans les états de l'empéreur. »

ACTE IV, SCÈNE IV.

ALCESTE.

Veux-tu parler ?

DUBOIS.

Monsieur, il faut faire retraite.

ALCESTE.

Comment ?

DUBOIS.

Il faut d'ici déloger sans trompette.

La sourdine est un petit instrument de bois que l'on enchâsse sur le chevalet du violon, de la viole, du violoncelle, afin d'en intercepter les vibrations et par conséquent en diminuer le son. Les cors, les trompettes, les timbales ont des sourdines d'une espèce différente. De là vient le proverbe *à la sourdine. Comploter à la sourdine, Déloger sans trompette, sans tambour ni trompette*, c'est-à-dire avec le plus grand mystère ; ces deux locutions proverbiales signifient la même chose. Si de Serres dit en son *Inventaire* : *sans trompette, sans sourdine*, ce qui paraît une contradiction, c'est qu'il y avait autrefois une sorte de trompette, à sons voilés et sourds, qui portait le nom de *sourdine.*

Ils s'en vinrent à la sourdine
Sans tambour, flûte ni buccine.

SCARRON, *le Virgile travesti*, livre II.

Adieu, sourdines et clairons,
Puisqu'en paix nous en retournons.

Les Adieux de la misérable guerre civile advenue en France, 1578. LE ROUX DE LINCY, *Chants historiques français*, deuxième série, Paris. 1817.

— Dans les tournois, les vaincus sortaient des lices ; et, sans trompettes, allaient se cacher dans le bois le plus proche. » LOUIS LE GENDRE, *Mœurs et coutumes des Français.*

ACTE V, SCÈNE IV.

ACASTE, *à Alceste.*

A vous le dé, monsieur.

— Pour l'homme aux rubans verts...

— Lorsqu'on a pris des baudriers, il a fallu les arrêter sur l'épaule. On imagina d'y mettre d'abord un petit ruban ; ce ruban dans la suite a été noué avec négligence, et l'on s'est

enfin avisé d'en mettre sur l'épaule droite cent aunes, lors même qu'on ne porte plus de baudrier. *Entretiens galants*, LA MODE, Paris, Jean Ribou, 1681, 2 volumes in-12.

Aufresne, Busset, M[lle] Teissier, et d'autres comédiens français d'un grand talent, donnaient des représentations à Naples, en février 1773. — *Le Misanthrope* eut beaucoup d'applaudissements, quoique tout le monde n'y trouvât rien de nouveau, parce que Molière a été tant pillé, volé, imité par nos comédiens italiens, qu'il en est devenu usé à nos oreilles (1)... Il y a dans la troupe un M. Busset, à mon gré, supérieur à Lekain. » FERDINAND GALIANI, *Correspondance*, Lettre du 20 février 1773.

J'étais un soir au balcon du Théâtre-Français, non loin du ténor Yvanoff qui siégeait à la seconde banquette, on représentait *le Barbier de Séville*. Pendant un entr'actes, le virtuose russe me serre la main affectueusement, et me dit : — Je vous dois un nouveau compliment, vous l'avez donc aussi traduit et mis en comédie ; on ne pouvait mieux tirer parti du livret italien, du *Barbiere di Siviglia*, c'est charmant ! Le bâilleur, l'éternueur que vous y avez ajoutés m'ont diverti plus que tout le reste. »

Le théâtre *Santa Maria*, nouvellement construit à Florence, fut ouvert, en 1775, par des comédiens français. Ils y représentèrent *le Barbier de Séville*, alors dans sa première nouveauté.

En Italie, on donne presque toujours le nom de quelque saint aux salles de spectacle. Celle de *la Scala* porte le nom d'une église qu'elle a remplacée.

A Florence, la salle de l'Opéra se présente en face du baptistère de Saint-Jean, à coté de l'église cathédrale. Le père Labat, en son *Voyage d'Italie*, donne le théâtre de l'Opéra pour confront à ce baptistère.

---

(1) *Opere del Moliere, tradotte nell' italiana favella, da Gasparo Gozzi*, Venezia, Giambattista Novelli, 1756, 1757, 4 vol. in-8.

Anciennement les théâtres d'Italie prenaient le nom de la paroisse sur laquelle ils étaient batis. Si nous avions adopté cet usage, Paris aurait eu les théâtres de Saint-Germain l'Auxerrois, de Saint-Sulpice, de Saint-Eustache, de Saint-Gervais, etc.

PASTORALE COMIQUE.

MOLIÈRE, 1666.

Sixième entrée de ballet.

Douze Égyptiens, dont quatre jouent de la guitare, quatre des castagnettes, quatre des gnacares, dansent avec l'Égyptienne aux chansons qu'elle chante.

Gnacares n'appartient point à l'espagnol ainsi que son orthographe pourrait le faire croire. Ce mot ne se trouve pas dans les dictionnaires de cette langue. *Gnacares* est le vocable français *nacaires*, mal figuré. Les Italiens disent *nacchere*, et non pas *gnaccare* ou *gnacchere*, comme l'écrit Auger. Entraîné par les écrivains qui, mal à propos, avaient traduit en latin *nacaires* par *crotalum*, ce commentateur a touché faux en traduisant à son tour *crotalum* par *cymbales*. Erreur sur erreur; Auger a doublé du même. *Crotalum* ne signifie pas plus *cymbales*, que *bos* ne signifie *cheval* : le bœuf et le cheval trottent sur quatre pieds, ce trait de ressemblance suffit-il pour ranger l'un et l'autre animal dans la même catégorie? Si l'académicien Auger s'était nourri de bons ouvrages, il aurait vu que les *nacaires* ne pouvaient devenir *crotalum*, et que *crotalum* signifiait *crotale*, comme *seminarium* signifie *séminaire*. Mais les académiciens, pareils aux marquis de Jodelet et de Mascarille, ne savent-ils pas tout sans avoir rien appris? Et pourtant Castil-Blaze, fils de la maison, avait eu soin de déposer son *Dictionnaire de musique moderne* à la Bibliothèque de l'Institut, *ex dono autoris subsignati*. Ce lexique présente l'article suivant :

CROTALES, s. m. plur. Instrument de percussion, composé de deux pièces de fer ressemblant assez à deux écuelles

rondes, fort épaisses et peu concaves. On en joue de la même manière que des cymbales. Les Corybantes, les Bacchantes se servaient des *crotales*. Ils sont encore en usage en Provence, où le nom de *chaplachôu* leur est donné par onomatopée. »

Dans la même page est l'article CYMBALES.

Bien mieux! l'Institut se fait écrire des mémoires et les couronne sans les avoir lus. En ouvrant à la page 301 l'excellent ouvrage de Villoteau, mis au jour aux frais de l'État, il aurait trouvé des renseignements sur les nacaires, les crotales et les cymbales, plus précis encore que ceux fournis par Du Cange. *De l'État actuel de l'Art musical en Égypte*, tel est le titre du second mémoire de Villoteau, sorti, comme le premier, des presses impériales, et faisant partie du grand ouvrage sur l'Égypte.

Le même littérateur musicien nous dit: — C'est une chose fort remarquable, que la négligence avec laquelle on a défini tout ce qui a rapport à la musique, soit dans les relations des voyages, soit dans les traductions ou dans les commentaires des ouvrages anciens ou étrangers. Nous avons déjà rappelé dans notre *Dissertation sur les instruments des anciens Égyptiens*, les opinions hasardées de quelques commentateurs qui ont pris le sistre, les uns pour une trompette, les autres pour une cymbale, ceux-ci pour une flûte, ceux-là pour un cor, plusieurs autres pour un tambour, etc., etc., tandis que la moindre attention, en lisant les poètes latins ou grecs, leur aurait fait sentir combien ils étaient loin de la vérité. On ferait un ouvrage très singulier et fort étendu, si l'on voulait examiner toutes les erreurs de ce genre que des personnes, d'ailleurs d'un mérite très distingué, ont commises en parlant de la musique et de ses instruments. La malignité pourrait prendre plaisir à voir jusqu'à quel point des écrivains ont abusé de leur érudition et compromis leur sagacité en cherchant à expliquer des choses sur lesquelles ils n'avaient réellement aucune idée bien nette et bien distincte. » *Description des instruments de musique des Orientaux*, chapitre IX.

Les nacaires, macaires, anacaires ou nagaires, car ces quatre mots sont employés par différents auteurs, le plus grand nombre a pourtant adopté le premier ; les nacaires étaient des timbales, d'une petite dimension, et, comme les nôtres, inégales en diamètre, dont les Sarrasins se servaient à cheval, pour régler la marche de leurs escadrons. Plusieurs peintres anciens nous montrent la fille de Jephté jouant des nacaires, gracieusement attachées à sa ceinture.

Les Égyptiens les appellent encore aujourd'hui **noqqârieh**, les Éthiopiens **nagârit**, du verbe **nagara**, il a publié, annoncé, parce que c'est au son des nacaires que se font les publications des lois et réglements administratifs. Placé devant les églises cet instrument sert pour annoncer le commencement des offices religieux et les circonstances diverses du mystère de la messe. On compte quelquefois jusqu'à trente-six ou quarante **nagârit** pour une seule église. Quand le roi d'Éthiopie sort en grand cortège, ou qu'il se met en campagne, il est toujours accompagné de huitante-huit timbales portées par quarante-quatre mulets, montés chacun par un timbalier.

Les nacaires figurent dans le ballet qui termine le second acte de *la Favorite;* mais on a tort de les séparer, en donnant un de leurs bassins à chacun des deux négrillons chargés de les mettre en jeu. Pour la vérité du costume et de la mise en scène, il faudrait qu'un seul More portât les deux nacaires, une à droite, l'autre à gauche, pour les frapper avec deux baguettes, comme on fait les timbales. La division des bassins et des baguettes s'oppose à l'exécution du roulement, du moindre groupet, et donne des résultats moins sonores aux frappements rhythmiques.

En revenant des croisades, nos chevaliers apportèrent les nacaires en France; ils avaient usé de ces instruments en Palestine. Témoin ce passage de Guillaume de Tyr : —Tantost comme il orroit les nacaires sonner, qu'ils s'armassent et montassent et alassent après luy. » La phrase suivante de *Gesta Ludovici VII, rex Francorum, capitulus* 8, ne laisse aucun doute sur la nature et la forme de l'instrument: *Tympa-*

nisetnacariis, et aliis similibus, *instrumentis resonabant.* Similibus, est on ne peut plus concluant. Joinville, Froissart, et nos anciens poëtes français viennent encore à l'appui de ce que j'ai dit.

Car en dançant tant me lassa,
Que ma muse à bruyant cassa,
Et mes nacaires pourfendy.
Onques puis corde ne tendy,
Sur tabourin ne sur rebelle (rebec).
Jean Moulinet, *de Valence*, feuillet 96.

Harpes, tabour, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires.
Manuscrit de la Bibliothèque nationale, 7612, page 55.

Des nacaires d'une taille plus forte que l'ordinaire prirent le nom de *timbres*, il en est question dans Perceval et dans ces vers du *Roman de la Rose :*

Cil fleuve court si joliement,
Et maine si grand dissonent (murmure),
Qu'il résonne tabourne et timbre
Plus souef que tabour ne timbre.

Ces timbres, agrandis par les Allemands, devinrent les timbales de cavalerie. Sous le règne de Louis XIV, nos dragons prirent des timbales aux impériaux; depuis lors seulement elles furent en usage dans notre cavalerie, mais on ne se servit d'abord que de celles que l'on avait enlevées aux ennemis, et dans les régiments qui les avaient conquises. Placées en avant de la selle du cheval que montait le timbalier, elles étaient ornées d'un tapis tissu d'or et d'argent, entouré de franges superbes, appelé *tablier des timbales ;* on prenait autant de soin pour la conservation de ce tablier, on attachait autant de prix à sa conquête que s'il s'était agi d'un étendard. Cet usage nous venait encore des Sarrasins. Toutes les fois que le roi d'Éthiopie nomme un gouverneur de province il lui donne une paire de timbales accompagnée d'un étendard pour marque d'investiture. Il doit conserver et défendre jusqu'à la mort ces insignes du pouvoir.

Au siége de Ptolémaïs, en 1291, six cents nacaires portées sur trois cents chameaux tonnaient à la fois, dans l'armée égyptienne campée autour de cette ville.

Les ambassadeurs envoyés par Ladislas, roi de de Hongrie, à Charles VII, pour lui demander en mariage sa fille Madeleine, firent sonner pour la première fois les timbales à Paris, en 1445, à leur entrée solennelle.

Les timbales furent admises à l'orchestre de l'Académie royale de Musique le 2 janvier 1674, jour de la première représentation d'*Alceste*, opéra de Quinault et Lulli. Ces timbales empruntées à la Grande-Écurie, étroites et peu musicales, produisaient du bruit et non du son. Le diamètre considérablement augmenté de nos timbales d'orchestre, double leurs vibrations, et donne autant de moëlleux que d'énergie à leurs roulements, comme à leurs frappements rhythmiques.

Le tambour à baguettes fut ingénieusement employé par Marais dans sa tempête d'*Alcyone*, opéra dont La Motte avait écrit le livret. 1706.

Le tambour s'était fait entendre pour la première fois en France, à Calais, le 3 août 1347. Edouard III entra dans cette ville, tambours battants; elle resta sous la domination anglaise jusqu'en 1558.

Du temps de saint Louis, on latinisait tout simplement les mots français qui se rapportaient à des objets nouvellement adoptés, inventés ou fabriqués. De *nacaires*, on avait fait *nacariæ*, sans recourir à de prétendus équivalents, tels que *crotalum*, dont la signification vague était une abondante source de méprises et de bévues : chacun interprètant à sa façon le mot batard. Dans nos meilleurs dictionnaires latins, vous rencontrez *fides* (cordes) pour *violon; catapulta* pour *fusil ; tormentum* pour *canon ; atramentum scriptorium* pour *encre*. Nos anciens avaient eu le bon esprit de dire *nacariæ*, pourquoi ne les a-t-on pas imités en écrivant *violonus*, *fusilium*, *canonus*, *encra?* Tous ces mots, parfaitement intelligibles, auraient été déclinés à merveille. On vient de forger un fusil,

forgez donc à l'instant un mot grec ou latin propre à désigner ce nouvel instrument qu'Homère, Virgile, et même Polybe, Végèce n'ont pu signaler en leurs écrits.

Les crotales et les cymbales sont de la plus haute antiquité; les mots qui désignent ces instruments n'ont jamais cessé d'être en usage. Si l'auteur de la *Pastorale comique* ne s'en est point servi dans les annonces de mise en scène de ce ballet; si nous y lisons *gnacares* au lieu *crotales* et de *cymbales*, c'est qu'il a voulu réellement que ses Égyptiens parussent armés de *nacaires*, instruments originaires d'Égypte. Des amateurs contemporains de Molière chantaient dans les salons en s'accompagnant seulement d'une paire de cymbales. Cent ans plus tard, le vice-légat d'Avignon et le comte de Suze n'auraient pas convenablement posé la digestion de leurs splendides festins, si deux virtuoses à large poitrail ne leur avaient sonné des fanfares de cors de chasse, à pleins tuyaux, à bout portant, *fortissimo*, dans le salon de réception, au risque de briser les vitres et les glaces. J'ai connu ces athlètes sonnants et cruellement sonores; j'aurai recours aux historiens pour vous parler des chanteurs cymbaliers.

— La fable de Clérante fit rire toute la compagnie, et même la bourgeoise qui lui fit plusieurs demandes bouffonnes. Un gentilhomme de la troupe lui commanda de chanter une chanson. Il touche ses cymbales aussitôt, et en dit une des plus gaillardes. Étant convié d'en dire encore d'autres, et n'en sachant point, il dit qu'il me fallait appeler, et que j'en chanterais des plus plaisantes du monde. La noce demeura sans violon pour le contentement du seigneur du village, vers lequel je me transportai incontinent. Mon instrument et ma voix s'accordèrent ensemble pour dire quelques chansons les plus folâtres que l'on ait jamais ouïes, et que j'avais composées le plus souvent le verre à la main, pendant mes débauches, je faisais des grimaces, des gestes et des postures, dont tous les bouffons de l'Europe seraient bien aises d'avoir la tablature pour en gagner leur vie.

» Clérante cependant s'était approché de deux vieillards

qui n'adonnaient pas du tout leurs esprits à écouter ma musique. Ils devisaient sérieusement ensemble d'une chose qui le touchait, non pas en qualité de joueur de cymbales, mais en celle de grand seigneur. » CHARLES SOREL, *Francion.*

En parlant du *Ballet des Quatre Éléments,* dansé, figuré dans la cour du Louvre, en 1606, par des cavaliers montés sur leurs palefrois, le père Ménestrier dit : — Les pages étaient vêtus en Mores; deux éléphants artificiels marchaient sur leurs pas, et portaient deux tours illuminées, pleines de musiciens jouant de divers instruments. D'autres Mores menaient des chevaux, qui marchaient en cadence au son des nacaires et des instruments moresques. » *Des Ballets anciens et modernes*, page 204.

En Italie on avait fait danser des chevaux de bois sur le théâtre.

ERRATA.

Le texte de Molière ne saurait être examiné, revu d'une manière trop minutieuse, même dans ses détails les moins importants. Corrigeons deux fautes qui sont répétées dans toutes les éditions.

Après la *Pastorale comique,* on trouve les noms des acteurs, chanteurs et danseurs qui figuraient dans ce ballet. A la huitième ligne, substituez *Dun* à *Don.* La famille Dun a fourni pendant plus d'un siècle des sujets chantants à l'Académie royale de Musique, au concert spirituel, et des professeurs à l'école de musique dépendante de ce théâtre. Dun (Jean), fils de celui que Molière inscrit parmi les magiciens chantants de sa *Pastorale comique*, Dun remplit le rôle d'Hidraot dans *Armide* en 1688, et tint l'emploi de premier baryton abandonné par Beaumavielle. Deux filles de Dun, et son fils Jean figurent parmi les acteurs de l'Opéra jusqu'en 1742.

A *Des Airs*, substituez *Désert.* Ce *Désert second* est Florent Galant du Désert, dont le frère aîné, Galant du Désert, était maître à danser de la reine. Ils sont inscrits tous les deux sur la liste des treize académiciens choisis par Louis XIV,

quand ce prince créa l'Académie royale de Danse en 1661. Ces patriarches du ballet ont droit à l'immortalité comme beaucoup d'autres académiciens, il importe que leurs noms soient présentés d'une manière exacte et régulière.

— Au sieur Du Désert, maître à danser de Mlle de Valois, 600 livres, pour l'année 1679. Paris, 31 janvier 1680, Menus-Plaisirs du roi, compte manuscrit.

La Fontaine adresse, en 1677, une épître à M. *de Niert*, musicien, luthiste et chanteur; les commentateurs de Molière ont cité cette pièce d'un grand intérêt pour les musiciens. Dangeau, le 15 juin 1719, annonce la mort du fils de ce *de Nyert*, que Saint-Simon et Tallemant des Réaux nomment aussi *de Nyert*. Ces quatre auteurs se trompent. Le musicien dont il s'agit s'appelait *de Niel*, témoin l'*Epître à Monsieur de Niel*, publiée en 1648 par d'Assoucy, commençant par ces vers :

Gentilhomme de maison noble,
Qu'en noble ville de Grenoble,
Je vis, *item* et que j'ouïs
Chanter devant le roi Louis,
Qui vous trouva, chanson chantée,
Digne d'être son Timothée.

Dans l'épître adressée à M. de Lionne, le même auteur dit :

Comme chrétien, je vous demande,
Tant par votre ami solennel,
Noble homme, Pierre de Niel, etc.

En sa lettre du 12 octobre 1689, Mme de Sévigné dit : — L'abbé Bigorre me mande que M de Niel (1) tomba, l'autre jour, dans la chambre du roi ; il se fit une contusion ; Félix (2) le saigna, et lui coupa l'artère (3), il fallut lui faire à l'instant la grande opération. »

---

(1) Fils du précédent, successeur de son père dans l'emploi de premier valet de chambre du roi.

(2) Charles-François-Félix de Tassy, que l'on appelait tout simplement *Félix*, pour la même raison qui faisait désigner Lulli par son prénom *Baptiste*.

(3) Accident très fréquent alors. Benserade fut tué de cette manière :

De Niel était un des quatre premiers valets de chambre de Louis XIII, roi musicien, qui l'avait admis à cet office à cause de ses talents de chanteur luthiste. Mme de Niel, son épouse, était femme de chambre de la reine Anne d'Autriche. Remplissant les mêmes fonctions auprès de cette princesse, Mme de Motteville connaissait parfaitement les époux de Niel et l'orthographe de leur nom. Elle rapporte en ses *Mémoires*, sous la date du 15 janvier 1666. — Une de celles qui étaient présentes s'étant mise à pleurer, la reine-mère lui dit presque en riant, et comme se moquant d'elle : — Vraiment Niel (c'était ainsi que s'appelait cette dame) vous êtes bien sotte : et ne faut-il pas mourir? Et de plus, quand cela sera, vous pleurerez ; mais ne vous en affligez pas avant le temps. »

— Quelques jours avant sa mort, Louis XIII se trouva si bien qu'il commanda à Nielle d'en rendre grâces à Dieu en chantant un cantique de Godeau, sur l'air composé par sa majesté. Cambefort et Saint-Martin s'étant mis de la partie, ils formèrent tous trois un concert vocal dans la ruelle du lit, le malade mêlant, autant qu'il le pouvait, sa voix à celle des concertants. » Onroux, *Histoire de la Chapelle des rois de France*.

— De Nyert, car c'est ainsi qu'il se nomme, quoique tout le monde die *Denière* ou *Denièle*, etc. » Tout en se trompant, Tallemant des Réaux indique le véritable nom du virtuose favori de Louis XIII. *Historiettes*, 267.

Soyez certain que le chanteur et luthiste d'Assoucy, rencontrant à Grenoble son confrère de Niel, avait fait avec lui pleine connaissance, et qu'il n'a point écrit son épître sans la

---

on lui faisait une saignée de *précaution*. Mme de Villacerf eut l'artère piquée par Festeau, chirurgien fort habile et malheureusement amoureux fou de cette belle dame. Elle en mourut, et laissa par son testament une pension au chirurgien trop passionné, qu'elle n'aimait pas, et pour le consoler de la mésaventure dont elle était victime.

présenter au musicien qu'il célébrait. De Niel aurait corrigé les erreurs s'il y en avait eu dans cette pièce. Son nom d'ailleurs rime avec *solennel* dans l'*Épître à M. de Lionne*.

Louis XIII avait résolu, contre l'avis presque unanime de son conseil, de rétablir le duc de Nevers en possession du duché de Mantoue sur lequel le prince de Savoie élevait des prétentions. Au commencement de 1629, une armée, engagée dans les gorges du Piémont, au Pas de Suze, se trouvait arrétée par les formidables barrières que l'Italie opposait à la France. Le roi voulait attaquer et forcer le passage, Richelieu conseillait une prompte retraite ; — ce cardinal eut recours à un artifice par lequel il crut venir à bout de son dessein. Le roi, logé dans un méchant hameau de quelques maisons, y était presque seul, faute de couvert pour son plus nécessaire service, d'ailleurs gardé pour sa sûreté. Le cardinal, de concert avec les maréchaux et les principaux de la cour, fit en sorte que, sous prétexte de la difficulté des chemins, le roi fût abandonné à une entière solitude, dès que le jour commencerait à tomber : ce qui en cette saison et dans ces gorges étroites était de fort bonne heure, ne doutant pas que l'ennui, joint à l'avis unanime, ne l'engageât enfin à se retirer.

» L'ennui n'y put rien : mais il fut grand. Mon père, qui était dans ce même hameau, tout près du roi, dont il avait l'honneur d'être premier gentilhomme et premier écuyer, à qui le roi se plaignit de sa solitude et de l'affront que lui ferait recevoir une retraite, après s'être avancé jusque-là pour le secours de M. de Mantoue, qui, malgré sa protection, se trouverait livré aux Espagnols et au duc de Savoie; mon père, dis-je, imagina un moyen de l'amuser les soirs. Le roi aimait fort la musique; M. de Mortemart avait amené dans son équipage un nommé *Nyert*, qui la savait parfaitement, qui jouait très bien du luth fort à la mode en ce temps-là, et qu'il accompagnait de sa voix qui était très agréable. Mon père demanda à M. de Mortemart s'il voulait bien qu'il proposât au roi de l'entendre. M. de Mortemart non seulement

y consentit, mais il en pria mon père, ajoutant qu'il serait ravi, si cela pouvait contribuer à quelque fortune pour Nyert. Cette musique devint donc l'amusement du roi, les soirs dans sa solitude, et ce fut la fortune de Nyert et des siens. » SAINT-SIMON, *fragments historiques*, publiés par M. Cochu, dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1834.

C'est au retour de cette campagne de Piémont, que Niel, arrivant à Grenoble avec le roi, fut entendu par d'Assoucy.

Dans la longue série des almanachs ayant pour titre *État de la France*, de Niel est d'abord inscrit sous le nom de *Nyert*, plus tard de *Niert ;* mais cette faute est ensuite corrigée, lorsqu'en 1736 un de Niel est nommé capitaine du chateau du Louvre. Les fils de ce dernier n'eurent à gouverner que les oiseaux du cabinet.

La marquise d'Antremont, qui devint ensuite Mme de Bourdic, et plus tard Mme Viot, poète, appartenait à la famille de Niel, qui vint fatalement s'établir à-n-Avignon vers la fin du dix-huitième siècle. Balthazar de Niel, son fils l'abbé, Mme de Niel, née Pitoy, nièce de Balthazar, et le fils de cette dame, périrent dans le massacre dit *de la Glacière*, quoiqu'il n'y eut aucune glacière en cette déplorable catastrophe. Jean-Joseph de Niel, neveu de Balthazar, fut ensuite une des victimes du tribunal révolutionnaire d'Orange. M. Jules de Niel, bibliothécaire du ministère de l'intérieur, publie en ce moment des travaux historiques, iconographiques du plus haut intérêt.

— Louis XIII prit amitié pour Saint-Simon, à cause, disait-il, que ce garçon lui apportait toujours des nouvelles certaines de la chasse ; qu'il ne tourmentait pas ses chevaux, et que, s'il prenait un cor, il ne bavait pas dedans : voilà d'où vient la fortune de Saint-Simon. » TALLEMANT DES RÉAUX.

Lorsque je rencontre des barbarismes, des fautes d'orthographe dans des almanachs des spectacles, dans des livres imprimés depuis cent ans et plus, je ne prends pas la peine de courir après. Je laisse passer de même des milliers d'erreurs grossières, estampées dans les feuilletons brossés à la

journée par des littérateurs qui divaguent sur la musique. Mais si je vois ces mêmes fautes se montrer dans des livres nouvellement publiés, tirés, en beaux caractères neufs, sur papier des Vosges, reliés en maroquin plein, avec tranchefile et tranche dorée, gardes en moire blanche, et signés par des académiciens, il est de mon devoir d'arrêter, s'il se peut, d'arrêter le cours des vieilles erreurs. Depuis deux cents ans, elles offusquent les yeux dénués de cataracte, et deviennent des exemples dangereux pour les écrivains qui ne s'en méfieraient pas.

Ce n'est point aux académiciens que je m'adresserai. Ces braves gens copient à droite, à gauche tout ce qui leur tombe sous la main, et se croient justifiés quand ils ont cité les noms de ceux qui s'étaient trompés avant eux. Vous les verrez adopter sans examen, sans réflexion, les bévues de leurs devanciers. Nos copistes de l'Académie sont trop innocents pour ne pas mériter une entière indulgence. Il faut donc s'en prendre aux érudits, aux sagaces linguistes, c'est-à-dire, aux correcteurs d'imprimerie. Comment ont-ils laissé passer, trois fois en deux pages (1), ce mot *Constantini?* Cette horrible syllabe *const*, que trois âpres consonnes terminent, ce *const*, que des Français peuvent seuls essayer de prononcer, n'est-il pas, à bon droit, sévèrement proscrit par les Italiens? Ils écrivent et disent *costanza*, *costante*, *cospirante*, *coscienza*, *Costantinopoli*, imprimez donc enfin : — ANGELO COSTANTINI, *acteur célèbre, plus connu sous le nom de* MEZZETTIN, » et non pas *Mezetin.* Oter deux lettres à *Mezzettin* pour en ajouter une à *Costantini*, c'est se tromper trois fois. Le *z* est presque toujours redoublé, quand il est placé dans l'intérieur d'un mot italien, *Mezzettino*, *ragazza*, *vezzoso*, *mezzetta*, etc.

Nous lisons encore, page 470 du volume ci-dessous indiqué :

---

(1) 155 et 156 de l'*Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine*, par C. A. Walkenaer, membre de l'Institut, troisième édition, *corrigée!* etc. Paris, A. Nepveu et De Bure, 1824.

« Madame Ulrich était la fille d'un des vingt-quatre violons du roi. Ces vingt-quatre violons (ils étaient vingt-cinq, *ma poco importa*), choisis parmi les musiciens de la chambre, et célèbres par leurs talents dans toute l'Europe, etc.» Ils n'étaient point choisis, puisqu'ils ne devenaient musiciens de la chambre, qu'en achetant leur charge et le droit de charmer, ou pour mieux dire, d'écorcher les oreilles infiniment brutes du roi, de ses courtisans et courtisanes, en raclant inhumainement des gigues, des menuets, des sarabandes, le branle de la reine ou celui des duchesses, aux bals, au lever, au grand couvert du roi, pièces que la plupart exécutaient par routine. Ces ménétriers étaient célèbres, j'en conviens, mais pour leur insigne maladresse; ils l'étaient dans toute l'Europe, à tel point, que la reine Catherine de Médicis, voulant faire danser un ballet, se fit expédier d'Italie une bande entière de violonistes ; que, plus tard, en 1660, Francesco Cavalli, ne pouvant trouver à Paris des violonistes capables d'accompagner ses opéras, fut obligé d'amener des symphonistes avec ses virtuoses chantants ; et, qu'en 1716, lorsque les trios de Corelli, pour deux violons et violoncelle, furent apportés dans notre capitale des arts, le duc d'Orléans régent, musicien fort habile, se vit contraint de faire vocaliser ces trios de violons par des chanteurs. Ce prince ne comptait pas dans ses vingt-cinq violonistes *célèbres*, trois gaillards en état de lire, déchiffrer et racler ces trios d'une grande simplicité. Voyez la préface du *Traité d'Accompagement*, publié par Corette en 1745. Ce musicien ajoute qu'après une étude constante de *plusieurs années*, trois de ces virtuoses parvinrent à jouer ces trios, et le duc d'Orléans put enfin juger de leur effet.

Puisez chez les musiciens vos renseignements relatifs à la musique, et cessez enfin de copier les radoteries d'une tourbe littéraire, en tout temps incapable d'apprécier les productions de cet art, et le talent de ses praticiens. Si par hasard elle frappait juste, vous n'avez pas l'intelligence nécessaire pour vous en apercevoir. Bornez-vous donc à nous dire tout simplement :—Fille d'un musicien des vingt-quatre violons

du roi, M[me] Ulrich était jolie, aimable, charmante, spirituelle, séduisante, adorable et d'humeur prodigieusement galante, » nous vous croirons de grand cœur; mais ne hasardez rien sur l'habileté de son père et des ménétriers qui raclaient avec lui.

Les gazettes de 1760 imprimaient une fois par semaine que Rameau, l'auteur de *Castor et Pollux*, était le premier musicien de l'Europe. S'il vous prend la fantaisie de copier cet éloge, ayez soin d'ajouter en note cette observation de Grimm : — Cependant l'Europe connaissait à peine le nom de son premier musicien, elle ne connaissait aucun de ses opéras, elle n'en aurait pu supporter aucun sur ses théâtres. »

Dès la première phrase d'un littérateur, on doit voir s'il divague ou s'il parle en connaisseur et d'aplomb. Lisez *le Neveu de Rameau*, petit chef-d'œuvre, et vous jugerez si le littérateur Diderot savait assener une opinion sur la musique de son temps.

Page 250 de la même *Histoire de La Fontaine*, l'auteur nous dit que le célèbre Lambert donnait des concerts ravissants avec sa belle-sœur madame Hilaire. » Cette *madame* ne fut jamais en puissance de mari. Le nom d'*Hilaire* est celui qu'elle avait reçu de son parrain, de sa marraine sur les fonts baptismaux. Fille de Le Puis, qui tenait le cabaret de Bel-Air dans la rue de Vaugirard, près du Luxembourg, M[lle] Hilaire Le Puis brilla comme cantatrice aux ballets de Louis XIV, aux divertissements des comédies de Molière, et devint tante de Lulli, quand ce musicien épousa Madeleine Lambert.

Il est d'autant plus nécessaire de relever les fautes de ce genre, qu'elles se propagent ensuite et se multiplient, lorsque le livre qui les contient présente assez d'intérêt pour être lu souvent; et que d'ailleurs une infinité de documents historiques, pris avec soin, bien raisonnés, le recommandent. L'abondance du vrai plaide alors en faveur des choses inexactes. Depuis cent quarante-cinq ans, des écrivains français, parmi lesquels figure Voltaire, s'obstinent à donner le nom de *Lambert* à Cambert, fondateur de notre Opéra. Leur

méprise constante vient d'une superbe faute d'impression que j'ai découverte enfin dans le *Traité de la Police*, de Nicolas Delamare, 4 volumes in-2, publiés à Paris en 1705, tome premier, page 473, seconde colonne, deuxième ligne. Je voulais me rendre compte de ce parti pris, de cette erreur sans cesse renaissante et j'y suis parvenu. L'imprimeur avait mis une L pour un C.

Charles Perrault, Le Cerf de la Viéville, sieur de Freneuse, Titon du Tillet, l'auteur de la *Vie de Quinault*, et bien d'autres, nous ont dit que Lulli était le premier violoniste de son temps. Ils auraient touché juste, en ajoutant, avec ou sans parenthèse (*en France*). Lulli pouvait être un peu moins maladroit que ses compagnons, voilà tout. S'il connaissait l'artifice du démanchement, il ne l'a point mis en pratique; s'il en était autrement, on n'aurait pas crié *gare l'ut*, trente ans après sa mort, aux élèves qu'il avait formés. Les mêmes littérateurs affirment que l'illustre Corelli devait une partie de son talent, pour les airs de violon, à l'étude des œuvres de Lulli; que ce même Corelli en avait fait l'aveu modestement au cardinal d'Estrées. Cet aveu, s'il a jamais été proféré, sera rangé, s'il vous plaît, parmi les mensonges officieux que la civilité puérile dicte un peu trop souvent. Savez-vous bien que ce Lulli, *premier violoniste de son temps*, eût été fort embarrassé pour exécuter le solo de violon, placé par Cavalli dans l'air, *Il mio cor alla vendetta*, de son *Eritrea;* solo que les Italiens faisaient sonner victorieusement, avant que Lulli n'eût cultivé sérieusement le violon, c'est-à-dire en 1652. Corelli sans doute a d'abord cherché des modèles, mais il les a trouvés dans son pays. Il faut savoir juger papier sur table. Allez à la bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris, ouvrez la partition manuscrite de l'*Eritrea*, comparez le solo de violon; que je vous désigne, à tout ce que l'auteur de *Thésée* et d'*Atys* a noté pour cet instrument, et vous verrez si l'audacieux Corelli a pu faire le moindre profit des infiniment timides essais de Lulli. Quand l'histoire d'un art est écrite par de simples littérateurs, les erreurs, les bévues, les

impossibilités, les mensonges, y fourmillent, ils y restent inscrustés pendant plusieurs siècles.

Les Français étaient alors plongés dans les ténèbres de la barbarie, ils s'y plaisaient; l'entêtement de l'amour-propre, l'exemple donné par leur roi les y retenait. Louis XIV avait en horreur la musique brillante et leste; le duc de Saint-Aignan lui présenta le petit Baptiste (Anet), élève de Corelli, qui joua des morceaux italiens d'une agilité prodigieuse à cette époque. Le roi voulut bien écouter cette musique avec beaucoup d'attention, et quand le jeune virtuose eut fini, Louis demanda qu'on lui fît venir un violoniste de sa chapelle. — Un air de *Cadmus*, » dit le prince. Après que ce musicien eut exécuté cet air lourd et traînant de Lulli, — Je ne saurais que vous dire, monsieur, voilà mon goût à moi, voilà mon goût. » Telle fut la réponse de Louis XIV au duc de Saint-Aignan; et voilà comment les vingt-quatre violons, de la sorte encouragés, pouvaient dicter des lois et servir de modèles aux musiciens du reste de l'Europe.

Un butor académicien, un porc-épic gouvernant une plume, n'osait-il pas imprimer en 1719, réimprimer en 1733, ce refrain mémorable: — Les plus habiles violons d'Italie exécuteraient mal, je ne dis pas les symphonies caractérisées de M. de Lulli, mais même une gavotte. Quoique les Italiens étudient beaucoup la mesure, il semble néanmoins qu'ils ne connaissent pas le rhythme, et qu'ils ne sachent pas s'en servir pour l'expression, ni l'adapter au sujet de l'imitation, aussi bien que nous. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*.

Multa paucis, que de sottises en peu de mots! apophthegme d'académicien, chef-d'œuvre d'ânerie! Voilà sur quels modèles se règlent encore aujourd'hui nos littérateurs!

L'*Eritrea* de Cavalli prouve que les violonistes italiens démanchaient d'une manière très hardie en 1652. Rabelais va nous démontrer que cet artifice précieux était en usage dès les premières années du seizième siècle, non pas en France, mais en Italie. Rabelais ainsi que Molière est un de nos his-

toriens de la musique; ses commentateurs ont négligé de signaler une infinité de passages, de mots infiniment significatifs pour les musiciens. — Panurge, ces mots achevez, jecta au milieu du parquet une grosse bourse de cuir pleine d'escus au soleil. Au son de la bourse commencearent tous les chats fourrez jouer des gryphes, comme si feussent violons desmanchez. » *Pantagruel*, livre V, chapitre 13.

Rabelais était musicien, il avait ouvert une école de plain-chant à Meudon; et, pendant son séjour en Italie, ce maître avait curieusement observé l'artifice du démanchement, et les ressources que les violonistes en obtenaient pour les traits agiles portés à l'aigu. Ces tours de force, admirés, considérés alors comme une merveille, donnaient à la main gauche de l'exécutant une activité que Rabelais compare à celle des chats fourrés, jouant des griffes, pour saisir la bourse que leur jette Panurge, *comme si fussent violons démanchés.*

On donnait autrefois le nom de *cymbales* à des paires de petites sonnettes, espèces de castagnettes métalliques, dont on jouait comme on joue à présent des castagnettes d'ivoire et de bois. Telles étaient les cymbales dont s'accompagnait Clérante du roman de *Francion*, que je viens de citer. Rabelais parle de cet instrument au chapitre 7 du livre II de *Pantagruel*. — Les cymbales des dames. »

TARTUFE ou L'IMPOSTEUR.

MOLIÈRE, 1667.

Molière compose, fait représenter une pièce ayant pour titre *l'Imposteur*, et donne le nom de *Tartufe* au personnage principal de cette comédie. Le caractère de l'hypocrite, de Tartufe, si merveilleusement tracé, d'une vérité si complète, produit une sensation telle que le nom de *Tartufe*, généralement adopté, passe dans la langue française pour y désigner un fourbe consommé. Bien avant les représentations publiques de *l'Imposteur* (1), on disait *un tartufe* pour désigner un hypocrite ; comme on avait dit *un amilcar* pour désigner un joyeux compagnon, et comme on dit plus tard *un amphitryon* pour désigner celui qui se plaît à réunir de nombreux convives à sa table, *un Pourceaugnac*, *un Harpagon*, en montrant au doigt un gentillâtre ridicule, ou bien un avare.

— Dès qu'il arrive en France quelqu'un qui ait tant soit peu de votre air, et de vos petites façons de faire, fût-ce un prince, ne dit-on pas, *Voilà un vrai Pourceaugnac?* Et n'est-ce pas un honneur considérable pour vous et pour votre province, que votre nom puisse quelquefois servir *d'une qualité* aux gens de la plus haute naissance? » BRÉCOURT, *l'Ombre de Molière*, scène x, 1674.

Voilà donc le mot *tartufe* qui change de condition, et perd

---

(1) Les trois premiers actes avaient été représentés à Versailles le 12 mai 1664, et le furent encore à Villers-Coterets, chez Monsieur, le 24 septembre ; au Raincy, chez M. le Prince, le 29 novembre de la même année, et le 9 novembre 1665. Mise en scène devant le public le 6 août 1667, la pièce entière, arrêtée en son cours le lendemain, ne reparut que le 5 février 1669.

sa lettre capitale, en devenant un simple substantif, de nom propre qu'il était. On dira donc *le tartufe qui nous a trompés, l'amphitryon qui nous régale*, comme on disait *le marquis dont la fatuité nous amuse, le baron qui nous a fait danser*. Un substantif déterminé ne peut se passer de l'article. Aussi viens-je d'écrire *le tartufe, l'amphitryon, le baron, le marquis*. Mais si nous ramenons ces deux premiers noms à leur destination primitive, en supprimant d'abord l'article, nous rétablirons la majuscule initiale, attribut ordinaire des noms propres, et, comme auparavant, nous écrirons *Tartufe, Amphitryon*. Si par hasard un comédien, un négociant, a pour nom de famille un substantif de qualification, nous le traiterons de la même manière. Il ne s'agira plus d'écrire *le baron, le marquis*, mais *Baron, Marquis*, et nous dirons : — *L'excellent comédien Baron aurait prisé singulièrement le chocolat aromatisé de Marquis.*

Qui donc a lancé dans le monde et placé, stéréotypé dans nos dictionnaires le mot *tartufe?* c'est l'Imposteur, c'est Tartufe lui-même. Il en a gratifié ses émules ; il a donné libéralement son nom à ses semblables, à sa lignée ; mais comme il ne pouvait céder ce nom à tout le peuple des hypocrites, sans que ce vocable devînt préalablement un adjectif de qualification, il résulte de ce changement de condition, que tous les hypocrites de l'univers peuvent recevoir l'épithète de *tartufe*, et que l'Imposteur de Molière, le véritable Tartufe, ne saurait la garder pour son compte. Seul, il doit en être privé, puisqu'il est le type dont il a distribué des milliers d'épreuves. Appeler Tartufe *le tartufe* est une vieille impertinence que l'on n'aurait pas dû tolérer si longtemps. S'est-on jamais avisé d'appeler Turcaret *le turcaret?* Vous direz fort bien que tel ou tel peintre est *un Raphaël*, mais nul au monde n'osera dire que Raphaël est *un Raphaël*. Et pourtant si le comédien, si le chocolatier, dont je vous ai parlé s'étaient munis d'un fief ou d'un parchemin, croyez qu'ils ne manqueraient pas de signer *le baron Baron, le marquis Marquis*. Les qualifications tout à fait étrangères à leur nom

propre, viendrait s'y réunir et ne procéderait nullement de ce même nom.

Mlle Marquise, figurante à l'Académie royale de Musique, en 1770, pouvait être élevée au rang de baronne, de comtesse. Le duc d'Orléans, mari de Mme de Montesson, se plut à lui donner le titre de *marquise* à cause du nom qu'elle portait. La figurante, devenue grande dame, signa *Marquise, marquise de Villemonble.*

Fabre d'Églantine appelle sa comédie *le Philinte de Molière*, parce qu'il veut nous prévenir qu'il a pris *ce* Philinte dans *le Misanthrope* de Molière, et non pas dans *le Glorieux* de Destouches, ou toute autre comédie où l'on rencontre un Philinte. Assez audacieux pour donner suite aux faits et gestes de l'Imposteur, un écrivain nous montrera peut-être quelque jour *le Tartufe de Molière*, sorti de sa prison et recommençant le cours de ses fourberies. Dans l'un et l'autre cas *le Philinte, le Tartufe*, annoncent qu'il existe déjà, dans un autre drame, un Philinte, un Tartufe que l'on va remettre en lumière. *Le Tartufe* alors serait une association pleinement justifiée du nom propre avec l'article ; tandis que cet article placé devant le prototype des tartufes, est une superfétation, une dissonance qui vient blesser l'œil et l'oreille.

Beaumarchais nous avait donné *l'Autre Tartufe, ou la Mère coupable*, lorsque Chéron fit représenter *le Tartufe de mœurs.*

Lisez d'ailleurs, lisez l'*Histoire du Théâtre-Français* par les frères Parfaict, vous y trouverez, tome x, pages 389 et 390, ces mots très significatifs : — Molière ne fit aucuns changements à sa comédie lorsqu'elle reparut sans interruption le 5 février 1669, excepté que le nom de *Panulphe* fut changé en celui de *Tartuffe*, et l'on afficha *Tartuffe ou l'Imposteur*. Depuis longtemps, cette pièce est toujours affichée sous le premier titre. » C'est-à-dire *Tartufe* et non pas *le Tartufe*. Les frères Parfaict écrivaient en 1747, on affichait alors depuis septante-sept ans *Tartufe* et non pas *le Tartufe*. La Comédie-Française a conservé cet usage, et ne s'est jamais éloignée de la bonne voie, de la tradition plus que séculaire. Voyez

aussi le *Dictionnaire des théâtres de Paris* de ces mêmes frères Parfaict, au mot *Tartufe*.

Tout ce que j'ai dit n'empêchera pas que des éditions, venant de très bon lieu, ne portent encore *le Tartufe* moulé, curieusement estampé sur le frontispice du chef-d'œuvre de Molière ; tant les hommes tiennent à leurs vieilles erreurs ! Mais, à l'exemple d'Auger, les éditeurs et les commentateurs qui partageront sa manie, ne manqueront pas d'être en contradiction avec eux-mêmes, en nommant Tartufe (tout court) dans leurs notes et notices, après avoir affiché *le Tartufe* en tête de leurs pages. La raison doit nécessairement triompher du caprice, fût-il encore plus opiniâtre ; et ce n'est pas sans rire que nous verrons Auger, dans sa *Notice sur* **le Tartufe**, écrire constamment *Tartufe* (tout court) sur les cinq énormes pages 213 à 217. La vérité ne saurait être longtemps comprimée, il faut qu'elle jaillisse de quelque part, malgré les efforts de celui qui voudrait l'étouffer.

Est-il nécessaire que j'invoque le témoignage des contemporains de Molière, et la description des *Plaisirs de l'Ile enchantée?* Nous y lirons : — Le soir Sa Majesté fit jouer les trois premiers actes d'une comédie nommée *Tartufe*, que le sieur Molière avait faite contre les hypocrites, etc. » Cette phrase est tirée de l'édition originale de *Tartufe* publiée, en 1665, des *OEuvres de M. Molière*, en deux volumes in-12, mis au jour chez Claude Barbin, l'année suivante, 1666, premier recueil des comédies de Molière.

Mme de Sévigné, parlant de l'oraison funèbre de Mme de Longuevillle et de Roquette, évêque d'Autun, type de Tartufe, qui la prononça, dit : — Ce n'était point Tartufe, ce n'était point un pantalon, c'était un prélat de conséquence, prêchant avec dignité, et parcourant toute la vie de cette princesse avec une adresse incroyable, disant et ne disant pas tout ce qu'il fallait dire ou taire. » *Lettre du* 12 *avril* 1680.

L'auteur de *la Critique de* **Tartufe**, dit :

> J'ai su, chez Dorilas, la galante manière
> Dont tu veux critiquer et *Tartufe* et Molière.

Au lieu de gêner le rimeur, *le Tartufe* valait bien mieux pour son vers que *Tartufe;* l'article lui donnait le moyen de supprimer un *et* parasiste, en disant :

Dont tu veux critiquer *le Tartufe* et Molière.

Croyez que l'auteur n'aurait pas manqué de prendre cette liberté, si l'usage l'avait permise, autorisée.

MOMUS.

Les comédiens français représenteront aujourd'hui *le Misanthrope, Tartufe* ou *l'Avare.*

LE BOURGEOIS.

Et, que diable, toujours *le Misanthrope, Tartufe* ou *l'Avare.* Est-ce que vous ne donnerez jamais *l'École des Femmes?*

LEGRAND, *la Nouveauté,* scène 3, 1727.

Dans les titres de nos anciennes pièces de théâtre, on voit l'article précéder les noms propres. A l'imitation des Italiens, Mayret, du Ryer et leurs contemporains écrivaient encore en 1646 : *la Sophonisbe, le Marc Antoine et la Cléopâtre, l'Argénis, le Cléomédon, le Scévole.* Pierre Corneille se garda bien de suivre cet usage, qui du reste n'était pas général. En 1629, il intitulait sa première comédie *Mélite* et non pas *la Mélite.* Trois ans après, sa deuxième pièce avait nom tout simplement *Clitandre.*

Lorsqu'un simple substantif, un adjectif, ou bien l'un et l'autre figurent sur le titre d'un drame, d'une épopée, l'article doit les précéder. On écrit donc alors *le Menteur, les Fâcheux, la Métromanie, le Bourgeois gentilhomme, les Femmes savantes, la Fausse Agnès, l'Iliade, l'Énéide, le Lutrin, la Henriade, le Paradis perdu, la Divine Comédie.* On suivra la même règle s'il s'agit d'un animal ou d'un objet inanimé, par exemple *la Pie voleuse, la Violette, le Lac des Fées, le Mercure galant.* L'article, devenu partie intégrante du titre, ne saurait en être séparé sans dommage, et sans commettre une faute grossière de typographie. Si le mot est souligné, s'il est mis en italiques, l'article doit l'être aussi. Journaliste musicien, voilà trente ans sonnés que je bataille avec les correcteurs et les impri-

meurs, voilà six lustres que je leur dis et répète qu'il n'existe au monde aucune pièce intitulée *Menteur*, *Vestale*, *Juive*, *Pie voleuse*, *Barbier de Séville*, *Fourberies de Scapin*, *Violette*, aucune épopée appelée *Iliade*, *Énéide*, *Lutrin*, *Henriade*, *Paradis perdu*. Je demande en vain à ces typographes des millions de *le*, *la*, *les*, en italiques. Bien mieux ! ils ne veulent pas comprendre que la feuille qu'ils impriment, ou qu'ils citent, a pour nom *le Constitutionnel*, *la Presse*, *le National*, *la Patrie*, et qu'il ne s'est jamais appelé *Constitutionnel*, *Presse*, *National*, *Patrie* tout court. J'avais beau leur redire que l'article, étant le prélude obligé de certains titres, il fallait absolument, et dans toute la rigueur de la grammaire, écrire, dans leurs citations, *le Constitutionnel*, *la Patrie*, comme on écrit *le Trident*, *la Victorieuse* quand il s'agit d'un vaisseau de ligne ou d'une frégate. Vaines réclamations ! si je voyais pendant quelques jours *le Barbier*, *la Favorite* ou *les Mousquetaires* figurer décemment dans mes feuilletons, j'avais bientôt la douleur de retrouver ces titres incomplets ; et, lecteur désappointé, j'étais obligé de chercher mes *le*, *la*, *les*, égarés, confondus, parmi les caractères romains, et pour ainsi dire effacés.

Oserai-je dire que la fleur des lexicographes, que les correcteurs de l'Imprimerie nationale, entraînés sans doute par un faux système, ne sont pas exempts de ces erreurs ? Une page qu'ils ont vue, revue et corrigée, en 1850, offre à l'œil étonné des phrases peintes de cette manière :

— Voltaire a trouvé cette formule dans le temps qu'il composait la *Henriade* (lisez ou, pour mieux dire, voyez *la Henriade*). »

— Et parce que la *Franciade* (voyez *la Franciade*) de Ronsard, le *Clovis*, de Desmarets..... etc. »

Le *Clovis*, le *Moïse*, le *Roland*, et même le *Cinna*, la *Phèdre* seront ici correctement représentés à l'œil, parce que ces poèmes portent le nom de leur héros (*Clovis*), et non pas l'annonce qui promet le récit des actions, des aventures d'un héros (*l'Odyssée*, *la Henriade*), ou celui des événements accomplis dans un royaume (*la Franciade*), dans une ville et ses

entours (*l'Iliade*), dans un jardin (*le Paradis perdu*). L'article fait ici partie intégrante du titre, il faut donc rigoureusement le souligner aussi. Ce que je dis pour la première page du volume se rapporte aux 198 qui la suivent : les mêmes erreurs typographiques s'y reproduisent. Voyez *Introduction à la chanson de Roland*, etc., *par F. Génin*, etc. Paris, Imprimerie nationale, 1850.

ACTE II, SCÈNE III.

DORINE.

Là, dans le carnaval, vous pourrez espérer
Le bal et la grand' bande, à savoir deux musettes,
Et parfois Fagotin et les marionnettes.

La musette est un instrument du genre de la cornemuse, il est vrai, mais dont les moyens d'exécution perfectionnés, avaient été rendus agréables et musicaux au point d'être admis dans une symphonie régulière. On embouche la cornemuse, la musette reçoit l'air au moyen d'un soufflet à ressort, gouverné par le bras gauche. L'air qui remplit le sac de peau, s'échappe simultanément par deux chalumeaux, un bourdon, munis d'anches de roseau. Dans les cabinets de curiosités, on voit des musettes en bois précieux, richement incrustées d'argent, d'or, d'ivoire, de nacre, et des pochettes d'un admirable travail, chefs-d'œuvre de lutherie. M. Vidal, ancien chef d'orchestre de notre Théâtre-Italien, possède la pochette de Louis XIV, elle est toute couverte de fleurs de lis d'or. Si le roi de France ne jouait pas de cet épitome de violon, l'instrument était du moins placé dans son musée et toujours prêt à gémir sous l'archet de Prévôt, de Galant du Désert, maîtres à danser de Louis XIV, de Marie-Thérèse. La reine Marie Lecsinka jouait de la vielle, et la France entière raffolait de la musette et de la vielle en 1740 (1).

(1) *Lettre à M. de ..... auteur du* Temple du Goût, *sur la mode des instruments de musique*, par Carbasus (pseudonyme), Paris, 1739, in-12.

— J'appris, dès mon enfance, à jouer de huit instruments : je voudrais bien aujourd'hui que tout le temps que j'ai consacré au par-dessus de viole, à la musette, au tympanon, à la mandoline, eût été mieux employé. » Mme DE GENLIS, *Souvenirs de Félicie.*

Quelle fortune ! si, du milieu des vingt ou trente pianistes féminins qui, dans toutes nos réunions un peu nombreuses, prennent d'assaut un clavier, quelle fortune ! si deux ou trois gentilles virtuoses surgissaient armées du par-dessus de viole, de la musette, de la mandoline, ou même du tympanon ! Toutes les jeunes filles apprennent maintenant à jouer du piano. Je ne blâme point un exercice qui peut charmer leur solitude, mais dont le résultat est devenu le fléau de la société. Vingt pianistes, cent pianistes n'en représentent qu'un ; ils ne sauraient concerter ensemble. Ce luxe d'exécutants qui se doublent l'un par l'autre est d'une complète inutilité. Si deux musiciennes s'asséyent devant le même clavier, la seconde va fatiguer, tourmenter l'oreille en triplant l'accompagnement, dont le bruit couvrira les mélodies que vous reléguez à l'extrémité la moins sonore du clavier. Doubler ces mélodies par leur octave est infiniment scabreux, à cause de l'ensemble parfait que réclame ce chant parsemé d'ornements d'une extrême délicatesse.

Puisque le travail du piano vous condamne à la solitude, puisqu'il vous force à garder un silence prudent au milieu des assemblées, où votre prélude seul frapperait d'épouvante, où les joueurs de houist et de bouillotte vous *écouteraient*, sans interrompre leurs exercices d'un haut intérêt ; puisque ce maudit piano, si généralement bien joué, vous jette dans la société comme des facheux d'une espèce nouvelle, que Molière n'aurait pas manqué de livrer à la risée du public, décrochez le téorbe de Ninon de l'Enclos, la viole d'amour de Mme de Genlis, la vielle de Marie Lecsinska, la musette de Mme Pompadour, le tympanon, la mandoline, le psaltérion même des lionnes de l'ancienne cour ; ou bien, emparez-vous du violon de Mlles Milanolo, du violoncelle de Mme Saul-

nier, née Jaurès de Cardeilhac, élève brillante de M. Vaslin, ayant conquis à la pointe de son archet un prix au Conservatoire en 1851; de la flûte gracieusement embouchée par Mme Bourguignon; que dis-je? des cors, des trompettes(1), des trombones, des clarinettes, des hautbois, des bassons, des violes, des violonars, des timbales! oui, des timbales, si bien mises en jeu par les religieuses de Lichtenthal, près de Wiesbaden. Le chœur et l'orchestre de ce monastère sont entièrement composés de musiciennes fort habiles; il en était ainsi dans les anciens conservatoires de Venise.

Un quatuor pour deux violons, viole et violoncelle, exécuté par de jeunes et jolies virtuoses, serait d'un effet ravissant. Il se changerait en quintette, et le piano, que l'on adjoindrait à cet ensemble, ne serait plus un instrument de dommage, un trouble-fête, un messager d'ennui.

Pianistes du camp de réserve, pianistes en disponibilité, virtuoses dignes d'un meilleur sort, que le progrès a condamnées à pianoter pour votre propre compte; car, je le dis à regret, vous fustigez cruellement vos auditeurs, et forcez trop souvent un locataire précieux à déserter la maison que les auteurs de vos jours possèdent, et seraient bien aises de maintenir au complet : un gateur d'ivoire est un voisin beaucoup plus incommode qu'un chaudronnier, en été surtout. Pianistes infortunées qu'on n'accueille gracieusement dans les salons qu'à la condition expresse que vous ne prendrez aucune part active aux luttes musicales, je veux vous enroler dans toutes les troupes concertantes, je veux vous y placer d'une manière honorable et solide; je veux vous rendre utiles, agréables, et vous préparer un triomphe et des jouissances obtenues à peu de frais. Vous savez lire, entonner, mesurer, vous cachez en votre poitrine une voix quelconque; étudiez, répétez, apprenez des chœurs; qu'une de vous les dirige avec

(1) En 1793, le trompette de la cavalerie nantaise était la citoyenne Boireau. *Procès-verbaux du conseil général de la ville de Nantes*, 17 juillet 1793.

intelligence, au regard de l'ensemble, des nuances, de l'expression, et je vous réponds du succès le plus flatteur.

Un chœur de huit, de douze voix bien ajustées vous fera plus d'honneur que tous les concerts exécutés sur le clavier. L'auditoire vous priera souvent de recommencer, bonne fortune complétement ignorée des pianistes de salon, et votre ensemble vocal écrasera les sonates et même les airs variés. Toute voix musicienne est suffisante pour figurer dans un chœur; elle trouve à s'y loger de manière à fonctionner sans effort et sans gêne. A peine aurez-vous fait sonner vos sopranes et vos contraltes, que des ténors, des barytons, des basses, viendront solliciter la faveur de soutenir vos gracieux accords. Le chœur devenu complet, vos chefs d'attaque ne reculeront pas devant les solos, et vous serez lancées par degrés dans les quintettes, les trios, les finales, et tout ce que la mélodie et l'harmonie offrent de plus intéressant. Le lot est assez beau, cette retraite vaut une victoire, que je vous promets si votre zèle ne se ralentit, et surtout si vous avez la ferme résolution de ne point abandonner le poste qui vous sera départi. Dans un chœur bien construit, il n'est point de voix qui ne soit essentielle et concertante. Tel soprane qui croit chanter n'est souvent que le très humble accompagnateur du contralte ou de la basse.

Je viens de répéter ce que l'auteur de *l'Art d'aimer* vous avait depuis bien longtemps conseillé.

Res est blanda canor: discant cantare puellæ,
Pro facie multis vox sua sena fuit.

Ovidius, **de Arte Amandi**, liber III, versus 315.

La musette sonnait aux bals de Catherine de Médicis, et plus tard à l'orchestre de l'Académie royale de Musique; elle y tint une place honorée jusqu'en 1768. Saint Jérôme parle de la cornemuse; Ovide engage les amants à jouer de cet instrument pastoral : — Il inspire la joie, il convient aux tendres ébats, » dit ce poète.

— Apres disner tous allarent pesle mesle a la Saulsaye, et

la, sus l'herbe drue, dançarent au son des joyeulx flageolletz, et douces cornemuses, tant baudement que c'estoit passetemps celeste les veoir ainsi soy rigouller. » RABELAIS, *Gargantua*, livre 1, chapitre 3.

— Au son de ma musette mesurerai la musarderie des musards (1). **Idem**, *Pantagruel*, prologue du livre III.

— Plus me plaist le son de la rusticque cornemuse que les fredonnemens des lutz, rebecz et violons aulicques. » **Idem, idem**, livre III, chapitre 46.

— Il n'y a rien de si commun depuis quelques années que de voir la noblesse compter parmi ses plaisirs celui de jouer de la musette, à la campagne surtout. Les villes sont pleines de gens qui s'en divertissent. Combien d'excellents hommes, et pour les sciences et pour la conduite des grandes affaires, délassent par cet exercice charmant leur esprit fatigué. Combien de dames prennent soin d'ajouter à toutes leurs bonnes qualités celle de jouer de la musette, à laquelle plusieurs joignant leurs voix, semblent lui faire prononcer les paroles des airs qu'elles chantent. » BORJON, *Traité de la Musette*, Lyon, 1670, in-2.

Le même auteur ajoute : — Le père Mersenne parle du sieur Destouches, de Henry, le jeune, qui avait composé quelques airs pour la musette, lesquels n'étaient que des voix-de-ville, des branles et des gavottes de village. » Les airs composés pour être exécutés dans les salons, étaient appelés *airs de cour;* on nommait *voix-de-ville*, les airs chantés dans les rues. De *voix-de-ville, va de ville*, on a fait plus tard *vaudeville*. Telle est la vraie origine de ce mot; j'aime mieux la trouver ici que d'aller la chercher au Val de Vire chez le rimeur Basselin. D'ailleurs le mot *voix-de-ville* existait depuis plusieurs siècles lorsque Boileau nous dit :

Le Français, né malin, forma le vaudeville;
Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,

(1) Ceux qui chantaient avec accompagnement les récits composés par les troubadours.

Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.
La liberté française en ses vers se déploie:
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie.

A l'époque où Despréaux composait son *Art poétique*, les musiciens se servaient encore du mot *voix-de-ville*, dont ce poète fait *vaudeville*. Si ce vocable procédait réellement du *Val de Vire*, les musiciens auraient adopté *vau de vire*, ce qu'ils n'ont jamais fait; témoin la dédicace que je vais reproduire ici.

Livre d'airs de cour miz sur le luth par Adrian le Roy, à très excellente Catherine de Clermont, contesse de Retz (1).

« Ces jours prochains, Madame, vous ayant présenté l'instruction d'asseoir toute musique facilement en tablature de luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus, lesquelles sont difficiles et ardues comme pour rompre le disciple de l'art à franchir toutes difficultés: je me suis avisé de lui mettre en queue, pour le seconder, ce petit opuscule de chansons beaucoup plus légières (que JADIS on appelait voix de ville, aujourd'hui airs de cour), tant pour votre récréation à cause du sujet (que l'usage a desja rendu agréable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir, etc.

» A Paris, le quinzième jour de février 1571,

ADRIAN LE ROY. »

Voyez-vous comme toutes les suppositions, les conjectures des littérateurs, qui jurent d'après Ménage, tombent devant ce JADIS, apposé le 15 février 1571 par Adrian le Roy, musicien compositeur, imprimeur érudit, le Robert Estienne de la musique. Ce JADIS n'a-t-il pas une valeur de plus d'un siècle sous la plume d'un tel docteur? Ce JADIS, en sa course rétrospective, ne passe-t-il pas sur la tête de Basselin et de son Val de Vire? 1460.

J.-B. Christophe Ballard s'exprime ainsi dans la préface de *la Clef des chansonniers ou recueil des Vaudevilles depuis cent ans et plus*, tome 1, Paris, 1717:

(1) Ce livre rare et curieux appartient à M. Farrenc.

— L'idée de ce recueil n'est pas de donner des airs tout à fait inconnus ; leur nom suppose le contraire, puisque le *vaudeville* ne s'entend que des airs répandus dans le public. »

Oudin avait enregistré le mot *vaudeville* bien avant que Boileau publiât son *Art poétique.*

— Un vaudeville, *une chanson du commun peuple.* »

Curiositez françoises pour supplément aux dictionnaires. Paris, 1640, in-12, page 561.

Va de ville, voix de ville et *vaudeville* ont été concurremment en usage pendant un siècle ; témoin ce couplet d'une chanson écrite en 1588, après la bataille de Coutras :

Tu passeras pour un faquin
Et verras ta famille,
Dans la satire et le pasquin,
Chanson et vaudeville.
Tu seras cornu comme un bœuf
Dans les chroniques du Pont-Neuf.

Le Parnasse des Muses, chanson 177, page 211, in-18, Paris, C. Hulpeau, 1627.

Pasa calle, passe rue, air courant les rues, dont nous avons fait *passacaille ;* c'est ainsi que les Espagnols désignent leurs chansons populaires. Ce nom est le même que celui de nos va-de-ville ou voix-de-ville. On dansait très souvent aux chansons, les passacailles et les voix-de-ville furent admises dans les ballets et dans les opéras comme airs de danse.

Hotteterre, Descoteaux, Philidor, Doucet, musettes de la cour du temps de Louis XIV figuraient, en costume de théâtre, aux ballets, aux opéras italiens et français. Vous verrez dans la suite de cet ouvrage la Comédie-Française faire monter son chef d'orchestre sur le théâtre, pour y jouer un rôle de comédie.

Ce Descoteaux disait : — Si je joue à ma fenêtre un air du Pont-Neuf, une brunette du temps d'Henri IV, tout le monde s'arrête. Si je fais entendre un air nouveau quel qu'il soit, les Parisiens ne le comprennent point, et passent leur chemin. »

S'il avait pu leur jouer des airs du *Prophète*, comme ils auraient doublé le pas !

Molière soupait un soir avec Racine, Boileau, La Fontaine et Descoteaux, notre flûtiste. La Fontaine était ce jour-là plus distrait encore qu'à l'ordinaire. Racine et Boileau, pour le tirer de sa rêverie, se mirent à le railler si vivement, qu'à la fin Molière trouva que c'était passer les bornes. Au sortir de table, il poussa Descoteaux dans l'embrasure d'une fenêtre, et, d'abondance de cœur, il lui dit : — Nos beaux esprits ont beau se trémousser, ils n'effaceront pas le bon homme. »

— L'amour se trouve à tous les coins de rue ; il n'est du plaisir qu'à l'Opéra, » disait Descoteaux.

Ce joyeux musicien avait été le favori de Mme de Villemont, prieure perpétuelle de la Madeleine du Traisnel, rue de Charonne. M. d'Argenson, lieutenant de police, devenu garde des sceaux, remplaça le virtuose dans ses fonctions galantes. Le magistrat, pasteur d'un si joli troupeau, chef suprême du couvent de nonnes dans lequel il vint s'établir, fut chansonné, de même que l'abbesse et toutes ses vierges follettes.

Faut-il qu'au flûteur Descoteaux
Succède le garde des sceaux ? etc.

On appelle *musette* un air convenable à l'instrument de ce nom. La mesure de cet air est ordinairement à six-huit, son caractère naïf et doux, son allure un peu lente, sa basse en tenue ou pédale. La quinte joint son murmure à celui de la tonique, et forme une pédale intérieure dans la plupart des musettes. Celle de *Callirhoé*, de Destouches, celle des *Talents lyriques*, de Rameau, furent longtemps admirées, applaudies. La musette instrument a disparu de nos orchestres, mais on n'a point abandonné les airs de musette. L'effet en est beaucoup meilleur depuis que, par la réunion des hautbois, flûtes, clarinettes, cors et bassons, on imite, avec ce petit chœur d'élite, les résultats donnés jadis par la musettte de Poitou.

La musette de *Nina*, de Dalayrac, est connue de tout le monde. L'ouverture du *Calife de Bagdad*, de Boieldieu ; celle de *Joconde*, de Nicolo Isouard, commencent par une musette charmante. La prière, en *si bémol*, que l'on chante au premier acte de *Zampa*, d'Hérold, est une musette suave. La délicieuse pastorale de l'ouverture de *Guillaume Tell*, où le cor anglais, quinte de hautbois, domine, où la flûte pose un folâtre ramage sur le motif principal, lorsque le cor anglais le dit pour la seconde fois, cette villanelle, œuvre étincelante de fraîcheur, d'élégance, est la reine de toutes les musettes.

Le bal et la grand-bande.

Une réunion, un orchestre de musiciens, était alors appelé *bande*. En 1577, le maréchal de Brissac amena de Piémont Baltazarini et sa bande de violons à Catherine de Médicis. La grande bande des violons de Louis XIV était nommée *la bande des vingt-quatre*, bien qu'elle se composât de vingt-cinq exécutants. La petite bande, ou *les petits violons*, avait été formée par Lulli. Seize jeunes élèves y figuraient d'abord ; elle en compta vingt-un par la suite. Une troisième bande, celle de la Grande-Écurie, était composée des trompettes, musettes de Poitou, flûtes, hautbois, fifres, trompettes marines, timbales et tambours.

Les violonistes conduits par Baltazarini étaient armés d'instruments à cinq cordes, montées par quartes de *la* en *fa*. Les *ut* à l'aigu que l'on remarque dans la musique du *Ballet comique de la Royne*, 1581, étaient pris naturellement, sur les violons italiens, avec le quatrième doigt, sur la chanterelle *fa*, sans extension. Voilà pourquoi Monteverde, faisant connaître les instruments qui devaient être employés pour l'exécution de son *Orfeo*, 1608, annonce *deux petits violons à la française* ; c'est-à-dire deux violons moins grands que ceux d'Italie, deux violons à quatre cordes montées par quintes, des violons tels enfin que ceux dont on use maintenant dans tous nos orchestres. L'annonce mise par Monte-

verde sur sa partition d'*Orfeo* avait été rapportée, mais non encore expliquée. Une étude suivie du *Ballet comique de la Royne* et des œuvres de Francesco Cavalli m'a fait trouver le mot de cette énigme.

Les Italiens appellent encore *banda, banda militare, banda sul palco*, l'orchestre militaire d'instruments à souffle et de percussion qu'ils font manœuvrer sur la scène dans certains opéras tels que *la Donna del Lago*, *Semiramide*.

Et parfois Fagotin et les marionnettes.

— Sous prétexte de quelques adresses que Polyphile apportait à cacher son jeu, à la faveur desquelles elle passait pour femme d'honneur ; elle exerçait toutes les tyrannies et les pilleries imaginables. Cette façon de vivre dura quelque temps ; et comme il paraissait toujours de nouvelles dupes sur les rangs, c'était le moyen de ne s'ennuyer jamais et de trouver toujours de nouveaux divertissements. Le bal et la danse plaisaient sur tous les autres à Polyphile, comme ils plaisent encore aujourd'hui à toutes les coquettes de sa sorte, qui ont pour cela tant d'empressement, qu'on peut dire que si la harpe a guéri autrefois des possédés, le violon fait aujourd'hui des démoniaques. Elle s'y engagea même si avant, que malgré son esprit inconstant sa liberté y fit entièrement naufrage.

» Elle devint éperduement amoureuse d'un baladin. La laideur et la mauvaise mine de cet homme, vraisemblablement lui devaient faire perdre le goût qu'elle prenait à lui voir remuer les pieds bien légèrement. Cependant ce fut lui qui se mit en possession du cœur, tandis que plusieurs honnêtes gens qui avaient l'avantage de la beauté, de la noblesse, furent amusés avec du babil et d'autres vaines faveurs. L'Amour fut tellement en colère contre cette injustice, qu'il chercha dans son carquois une de ces flèches empoisonnées, dont il se servait autrefois pour faire des métamorphoses, et la décocha sur le violon (violoniste) chéri de Polyphile. La légèreté de ses pieds ne lui servit de rien pour l'éviter ; et par

la vertu de la flèche, de baladin qu'il était, il fut métamorphosé en singe, qui conserva avec un peu de sa première forme toute sa laideur et son agilité. Ce singe vint depuis au pouvoir d'un bateleur qui le nomma *Fagotin*, et qui surprit merveilleusement un grand nombre de badauds de le voir danser sur la corde : car ils ne se doutaient nullement qu'il eût appris ce métier durant qu'il était homme, amoureux et violon (iste). FURETIÈRE, *le Roman bourgeois*.

Fagotin avait un carrosse qui devenait théâtre par un changement aussi prompt que celui d'une décoration d'opéra. Ce vendeur fameux d'orviétan, d'une humeur vagabonde, était allé faire une tournée en province et même en pays étranger. Loret annonce qu'il est de retour à Paris, et que

> Cet homme de taille si grande,
> Que le mauvais temps en Hollande
> Avait si longtemps retenu,
> Est enfin aujourd'hui venu,
> Et je crois que demain dimanche,
> Ayant mis sa chemise blanche,
> On le verra vêtu de neuf,
> Dans sa chambre, au bout du Pont-Neuf.

Dans *la Finta Pazza*, *le Nozze di Teti e di Peleo*, *Rosaura*, *Serse*, opéras, mélodrames italiens représentés à Paris, de 1645 à 1662, les intermèdes n'avaient aucun rapport avec la pièce que l'on exécutait. C'était le goût du temps, on se plaisait alors à voir des parades burlesques et réjouissantes succéder aux actes d'un drame noble ou tragique. Molière se régla sur ces modèles pour les intermèdes et les divertissements de ses comédies-ballets. Il y reproduisit les Égyptiens, Mores et Bohémiens, personnages adoptés ; les facéties, les drôleries des types italiens, tels que le Docteur, Pantalon, Polichinelle, Scaramouche, les trivelins et les matassins, parurent sous d'autres formes dans ses joyeuses improvisations. On y remarque même des scènes entières chantées en italien, en espagnol, tant son imitation est fidèle.

— Les chœurs auparavant occupés à chanter Bacchus ou

quelque autre sujet, ne chantèrent plus que dans certains intervalles pour délasser le spectateur, et pour donner lieu au cours de l'intrigue. D'oisifs qu'ils étaient, ils devinrent agissants, tantôt nymphes, tantôt furies, quelquefois courtisans, souvent peuple, mais toujours intéressés à l'action. On conçut d'après Homère qu'une action grande, illustre ne pourrait se passer sans témoins, en outre que ces témoins même sont un magnifique ornement au spectacle, et donnent beaucoup plus aux yeux qu'aux oreilles. Le chœur étant donc tout trouvé, puiqu'il faisait seul, ou presque seul, ce qu'on appelait *la tragédie* avant Eschyle, ce poète ne l'exclut pas de la vraie tragédie. Au contraire, il crut devoir l'y incorporer comme chœur pour chanter entre les actes, et comme personnage mêlé dans l'action. Il jugea seulement qu'il était à propos d'abréger ses chants qui ne devenaient plus qu'un délassement accessoire dans son idée. »

» Cette opinion du père Brumoy est une des opinions les plus généralement accréditées ; cependant je ne sais si c'est avec beaucoup de fondement; et je pense, avec plusieurs savants, que la division des actes est un chimérique système que les Grecs n'ont connu que fort tard, puisqu'Aristote n'en a point parlé. Si cette loi, prononcée par Horace, avait été connue des anciens Grecs, et que les chants eussent toujours rempli l'intervalle des actes, il y aurait eu dans toutes les tragédies le même nombre de chœurs, et c'est ce qui n'est point arrivé. Ces divisions seraient mieux marquées, et ne fourniraient pas tant de matière aux discussions des érudits; on ne la trouve point dans les meilleures éditions grecques, faites sur d'anciens manuscrits; mais il paraît qu'elle fut introduite lorsque l'ancienne comédie ayant été réformée, les chœurs qui l'accompagnaient subirent la même réforme; il fallut alors quelque chose qui vînt les remplacer; et des danses, des pantomimes furent exécutées pour amuser les spectateurs dans les intervalles ménagés par le poète. Ce changement ne fut pas aussi brusque qu'on pourrait se l'imaginer. Les poètes qui succédèrent à Euripide, comme Aga-

thon, faisaient chanter au chœur des morceaux tout à fait étrangers à l'action. Ainsi de ces sortes de chants on vint aux pantomimes, et de ces pantomimes à la danse. Et cet usage bizarre s'est renouvelé à la naissance de notre théâtre, et s'y maintient encore, autant qu'il est possible, à l'aide de ces violons qui marquent si justement les cinq parties de la tragédie. » ROCHEFORT.

Seulement les acteurs laissant le masque antique,
Le violon tint lieu de chœur et de musique.

BOILEAU, *Art poétique*, chant III.

Mademoiselle de Sévigné, que l'on appelait alors *de Sévigny*, figurait dans un des intermèdes joints aux opéras italiens; voici le compliment qui lui fut adressé par Loret. On le trouve imprimé dans sa *Muse historique*.

Sans oublier, nenni, nenni,
Cette Bressienne admirable,
Ayant jusque par sus les yeux
Des aimables présents des cieux,
Avec une charmante gorge
Où des mieux l'amour fait son orge :
Et *Sévigny* bref, est le nom
De cette beauté de renom.

Après le deuxième acte de *Serse* (*Xerxès*), opéra sérieux de Francesco Cavalli; Scaramouche travesti, dansant au milieu de deux docteurs déguisés, est reconnu par ses compagnons, les trivelins et les polichinelles, qui le dépouillent et le houspillent vivement.

Après le troisième acte; un patron de navire, des esclaves portant des singes habillés en fagotins (1), et des matelots jouant de la trompette marine, exécutent la quatrième entrée de ballet.

Une danse de matassins forme le cinquième intermède.

(1) C'est à dire des singes vêtus à la manière du singe de Fagotin.

Louis XIV venait d'épouser Marie-Thérèse, infante d'Espagne ; et, pour mettre en action le mot *plus de Pyrénées*, une nymphe française (la *signora* Anna Bergerotti), une nymphe espagnole (l'*abate* Melone), terminaient par un duo le prologue de *Serse*. Une moitié des danseurs était vêtue à l'espagnole et l'autre à la française ; ils figuraient à l'œil l'union des deux peuples déjà montrée par l'ensemble des deux langues nationales réunies dans le duo des nymphes. Molière eut soin de mêler à ses divertissements des scènes chantées en espagnol, afin de se rendre agréable à la reine Marie-Thérèse.

Nos reines italiennes, Catherine et Marie de Médicis ; nos reines espagnoles, femmes de Louis XIII et de Louis XIV, avaient tellement italianisé, espagnolisé la cour de France, que tous ceux qui la fréquentaient parlaient ou comprenaient parfaitement l'italien et l'espagnol. Dans les livres imprimés à cette époque, on ne se donne pas la peine de traduire les citations empruntées à ces deux langues, c'eût été faire injure aux lecteurs. Le Théâtre-Italien, ou brillaient Arlequin et Scaramouche, Dominique et Tiberio Fiurelli, le Théâtre-Espagnol, que dirigeait Sebastian Prado, faisaient doublement l'éducation du peuple. Les Parisiens se plaisaient à retrouver chez Molière ce qu'ils avaient applaudi la veille chez les comédiens espagnols, italiens, en exercice permanent dans notre capitale. Ce mélange d'actions, de langages, de personnages si diversement caractérisés, n'avait rien de bizarre, de surprenant pour eux.

Monsieur *Tartufe* ou le pauvre homme !
Ce qui les faux dévots assomme,
Devient public plus que jamais.
Comme au théâtre désormais
Il se montre chez le libraire,
Qui vend l'écu chaque exemplaire,
Et de sa boutique, en un mot,
En doive crever tout cagot,
Il va produire leur peinture
En belle et fine miniature,

Par tous les lieux de l'univers,
O, pour eux, l'étrange revers !

Cette annonce de Robinet est bien hardie pour le 6 avril 1669. Le sieur Ribou, libraire, devant la Sainte-Chapelle, mit en vente la première édition de *Tartufe*, dont Molière avait fait la dépense.

Le fameux Tiberio Fiurelli, Scaramouche, n'introduisait-il pas ses farces les plus réjouissantes dans les entr'actes de *Rosaura, princesse de Constantinople*, tragédie lyrique? De burlesques intermèdes succédaient aux scènes les plus attendrissantes.

Ceux qui font grand cas des spectacles
Qui pourraient passer pour miracles,
Ils faut qu'ils aillent tout de bon
En l'hotel du Petit-Bourbon,
Où, selon l'opinion mienne,
La grande troupe italienne,
Du seigneur Torel (1) assistés,
Font voir de telles raretés
Par le moyen de la machine,
Que de Paris jusqu'à la Chine,
On ne peut rien voir maintenant,
Si pompeux ni si surprenant.

Des ballets au nombre de quatre,
Douze changements de théâtre,
Des hydres, dragons et démons,
Des mers, des forêts et des monts,
Des décorations brillantes,
Des musiques plus que charmantes,
De superbes habillements,
D'incroyables éloignements,
Le feu, l'éclair et le tonnerre,
L'Hymen, l'Amour, la Paix, la Guerre,
La grace et les traits enchanteurs
Des actrices et des acteurs,
Flattant les yeux et les oreilles,

---

(1) Torelli, machiniste, gentilhomme de Fano, dans le Padouan.

Ne sont que le quart des merveilles,
Et j'en jure foi de mortel,
Que l'on voit au susdit hotel.

Mais entre cent choses exquises
Qui causent d'aimables surprises,
Entre quantité d'accidents
Qui font rire malgré les dents,
Et qui raviraient une souche,
C'est la table de Scaramouche,
Contenant fruit, viande et pain,
Et pourtant il y meurt de faim,
Par des disgraces qui surviennent,
Et qui de manger le retiennent,
Or, comme en tout événement,
Il grimace admirablement,
Il fait voir, en cette occurrence,
La naïve et rare excellence
De son talent facétieux,
Et ma foi divertit des mieux.

Mais, pour fidèle témoignage,
De ce que, dans ce mien langage,
Je déclare à mes chers lecteurs,
Qui n'ont pas vu lesdits acteurs,
Le vingt du mois, le roi, son frère,
La reine, leur auguste mère,
La fille du feu roi breton,
La fille aussi du grand Gaston,
Des dames de haute importance,
Et, bref toute la cour de France,
Virent avec attention
Cette représentation,
A qui l'on donna des éloges,
Tant dans le parterre qu'aux loges ;
Ils sortirent tous satisfaits
De tant d'admirables effets,
Trouvèrent *Rosaura* fort belle,
Ils dirent cent et cent biens d'elle ;
Et c'est de quoi, tout de mon mieux,
Je donne avis aux curieux.

LORET, *la Muse historique*, 23 mars 1658.

La rimaille de Loret survit à toutes les épopées de son temps : elle rapporte des faits.

Je dois vous dire ce qu'étaient les matassins, introduits par Molière dans ses intermèdes. Leur origine remonte à la plus haute antiquité. *Danser les matassins*, c'était, dans le moyen âge, imiter la pyrrhique des Grecs, la danse des Saliens, prêtres de Mars, institués par Numa. Cette danse religieuse et guerrière que les Saliens exécutaient l'épée à la main, portant au bras de petits boucliers, sur lesquels ils frappaient en cadence avec leurs glaives, devint une parade bouffonne lorsque les Italiens et les Espagnols s'avisèrent de la renouveler des Grecs. Vêtus d'un costume bizarre et de fantaisie, le pot en tête, ces modernes baladins se battaient à deux, à quatre, à six, à huit, etc., en dansant. Quoique armés de sabres de bois, ils feignaient d'être blessés et tombaient, restaient sans mouvement, comme s'ils étaient morts. De là vint leur nom de *matassins*, formé des verbes espagnols *matar*, tuer, et *fingir*, feindre. *Matado fingido*, par contraction, devint *matafin;* et *matachin*, *matachine*, par corruption, d'où nous avons fait *matassin*. La batte d'Arlequin n'est autre qu'une épée de matassin. Les Italiens dirent aussi *mattaccino*, *mattaccinata*.

Charles IX et son frère le duc d'Anjou se mesurèrent en champ-clos, à Fontainebleau, pendant les jours gras de 1562. L'exemple de la mort funeste de leur père était trop récent pour qu'on leur permît de s'attaquer avec des armes dangereuses. Ces deux princes avaient pour adversaires leurs maîtres d'escrime et de danse, qui, vrais matassins, feignirent de tomber morts, après quelques estocades portées avec des épées de bois flexible. Pompeo, Silvio, gisants sur le sable, furent enlevés par une légion de diables hideux et cornus, tandis que Charles IX et son frère étaient ramenés en triomphe au chateau. Ce prétendu tournoi, cette passe-d'armes, n'était qu'une danse de matassins, *una mattaccinata*.

— Le roi (Louis XIV) après son dîner, vit une danse des tambours de son régiment, qui dansèrent l'épée à la main, et qui récitaient même des vers en dansant. Le roi leur fit donner trente pistoles. » DANGEAU, *Mémoires*, 11 juillet 1700.

Encore *una mattaccinata*. Jusqu'en 1789, on dansa les matassins dans nos régiments.

Le Magasin pittoresque a donné, page 391 de l'année 1834, l'image d'un matassin de l'antiquité, d'un *Salius, Martis sacerdos*, d'un Salien, prêtre de Mars *gradivus*.

Le bronze représenté par la gravure se trouve dans la collection d'antiquités appelée *Bentingk-Donop*, à Meiningen, en Allemagne : autrefois il faisait partie du cabinet particulier de Ferdinand, roi de Naples, qui l'a donné à la comtesse de Bentingk. Cette œuvre assez grossière est évidemment d'un style antérieur à celui des bronzes romains, imités de l'art grec. Elle nous montre un adolescent dont la bouche est ouverte comme s'il chantait : la position de ses bras et de ses jambes fait connaître qu'il danse ou qu'il se prépare à danser. Sur sa tête on voit un casque descendant sur sa poitrine et sur ses épaules : c'est le *kynea* des Grecs, le *galerus* des Romains. Il est revêtu d'une tunique romaine qui recouvre une cuirasse d'airain. Sur l'épaule gauche, est suspendue une chaine qui servait de porte épée; dans la main gauche l'adolescent tient un bouclier rond, et dans sa droite on aperçoit le tronçon brisé d'une épée ou d'un dard.

Les combats de matassins exécutés avec plus d'adresse et de vérité sur les petits théâtres que sur les grands, inspiraient quelquefois une ardeur guerrière à des amateurs, qui sortaient du spectacle pour aller se rafraichir à coups d'épée. Vous allez voir qu'il faisaient mieux encore.

Le 1er juillet 1669, à la Comédie-Italienne, huit joyeux compagnons, qui sortaient d'un cabaret de la rue des Bons-Enfants, vinrent se poster aux balcons, sur le théâtre, et s'étant pris de bec, tirèrent l'épée et se battirent quatre contre quatre. Le public épouvanté prit la fuite, les spectateurs perdirent leur argent, et les spadassins furent conduits en prison.

Dans sa lettre du 12 décembre 1666, Robinet donne tous les détails de la première représentation du fameux *Ballet des Muses*, et parle aussi d'un combat de matassins introduit dans cette pièce.

Clion, déesse de l'histoire,
Sans que j'ouvre mon écritoire,
A là, pour son plus digne ébat,
L'image d'un fameux combat ;
Et surtout est considérée,
La dite martiale entrée,
Où les combattants admirés
Se portent des coups mesurés.
Autant d'estoc comme de taille,
Sans ensanglanter la bataille :
Et puis, par un plaisant refrain,
Tous capriolent sur la fin.

— Tout le monde court depuis quelque temps chez Nicolet pour y voir des danseurs espagnols d'une grande force : ils exécutent une contredanse extraordinaire. Ils sont huit, ayant chacun à la main un baton de bois très dur, de deux pieds de long, et sur le poignet gauche un petit bouclier d'un bois dur et sonore. A toutes les figures de cette contredanse d'une allure fort vive, il part une grêle de coups de batons, donnés à tour de bras en avant, en arrière et de coté ; chaque baton rencontrant un bouclier sur son chemin, il en résulte un bruit cadencé d'un effet surprenant. Pour cette danse, il faut que chaque acteur ait un grande confiance dans ses voisins. Il finissent par former avec beaucoup de légèreté divers tableaux symétriques, dans lesquels ils sont montés les uns sur les autres, en pyramides combinées de manières différentes, deux hommes plus un enfant debout les uns sur les autres. MÉTRA, *Correspondance secrète*, 12 août 1775.

— Je sortis avec la compagnie pour prendre part aux réjouissances préparatoires. Les vassaux étaient en grand nombre sur l'esplanade et dans les cours. Les uns, suivant un usage immémorial, se lançaient des vases d'une poterie fragile, qui se brisaient en se rencontrant dans les airs ; les autres dansaient le *redandruo*. Les hommes seuls étaient admis à cette danse circulaire, qui consiste à faire des voltes en mesure et dans tous les sens. Le chapelain du duc de Bretagne, très savant personnage, me dit que le redandruo était exécuté de la même manière par les Saliens, prêtres de

Mars chez les Sabins. Et si l'on se rappelle, ajouta-t-il, que les Sabins étaient sortis des Ombriens, et les Ombriens des Gaulois, comme le disent Denys d'Halicarnasse et Solin, vous pouvez juger de l'ancienneté de cette danse nationale. Ce qui me paraît surtout remarquable, c'est que les bons Bretons que vous voyez figurer dans le redandruo portent encore les larges braies dont on se moquait à Rome lorsque César eut introduit les Gaulois dans le sénat romain; la longue chevelure qui fit donner à une partie de la Gaule le nom de *chevelue*, et le sayon de laine grossière qui, selon Strabon, faisait le costume habituel des Gaulois. » MARCHANGY, *Tristan le voyageur, ou la France au quatorzième siècle.*

Le pape Clément VII n'aurait-il pas aidé Molière à trouver le nom de son imposteur? L'an 1351, les prélats et les ordres mendiants exposent leurs mutuels griefs à-n-Avignon devant ce pontife. Favorable aux moines, Clément apostrophe les prélats : —Parlerez-vous d'humilité, vous, si vains et si pompeux dans vos montures et vos équipages? Parlerez-vous de pauvreté, vous, avides au point que tous les bénéfices du monde ne vous suffiraient pas? Que dirai-je de votre chasteté?...... Vous haïssez les mendiants; vous leur fermez vos portes, et vos maisons sont ouvertes à des infames, à des sycophantes, *lenonibus et truffatoribus.* »

Le Duchat aurait dû citer ce passage à l'appui de son opinion.

— On croit que Molière a depuis changé *Panulphe* en *Tartufe*, par rapport à Montufar, imposteur ainsi nommé dans une nouvelle que Scarron a tirée de l'espagnol, et qu'il a intitulée *les Hypocrites.* A ne prendre en effet que les deux dernières syllabes de *Montufar*, il est aisé, par la transposition des lettres, de faire *artuf*; et de là, par une légère addition, *Tartufe.* » FURETIÈRE, *Dictionnaire*, au mot **Tartufe.**

— Un savant commentateur moderne pense au contraire que Molière, voulant en quelque sorte personnifier l'hypocrite, a choisi le nom de *Tartufe*, tiré d'un mot allemand qui veut dire *diable.* L'auteur le fait ici précéder d'un article pour

marquer son intention, car on ne dit pas *le Pierre, le Jacques*, mais on dit bien *l'hypocrite, le trompeur*. En l'employant ainsi, Molière a donné un titre frappant à sa pièce, et un mot nouveau à la langue. »

Voilà ce que nous lisons dans le *Dictionnaire des Origines*, de Noël et Carpentier, et le commentateur moderne et savant, ici désigné, qui l'eût cru ! n'est autre que Aimé Martin, dont ces lexicographes reproduisent la note ! Aimé Martin, compilateur bénévole au point d'accepter, de répéter sans réflexion toutes les fariboles qui traînent dans les recueils, et de reproduire les bévues de ses prédécesseurs ! Voilà donc Aimé Martin, Noël et Carpentier se réjouissant et se congratulant de la précieuse trouvaille faite dans le *Longueruana*, page 199.

Ce trio d'érudits ne me semble pourtant pas convaincu de l'excellence d'une étymologie proclamée avec tant d'éclat; je dois le penser du moins, en voyant la manière timide, incomplète, insidieuse même, dont elle nous est présentée. Dans les propositions de ce genre, l'usage veut, exige, que le mot étranger, type sur lequel on a modelé quelque vocable nouveau, soit d'abord mis sous les yeux du lecteur; afin qu'il puisse juger à l'instant de la fidélité de la copie. Le trio d'érudits a soin de ne pas nous montrer ce type allemand, ce mot qui signifie *diable;* il se garde surtout de nous dire comme quoi le nom de *Tartufe* a pu se former avec les éléments du mot venu de l'enfer. J'aurai donc recours aux dictionnaires.

Le premier que j'ouvre, m'apprend que *Deufel* signifie *diable, démon;* le second écrit *Teufel*. Serait-ce là que Molière aurait trouvé son *Dufe* ou son *Tufe?* Mais non, c'est au *Macbeth* de Shakspeare qu'il a pris *Macduff*. *Tartufe*, *Macdufe*, cela sonne de même à l'oreille, tandis que *Dufe* tout court, privé de sa première syllabe en *a*, désoriente le sens auditif.

— Puisqu'il vous faut absolument un *a*, soyez tranquille, nous vous le donnerons au moyen d'un *e*. *Deufel* ou *Teufel* est ordinairement précédé par l'article *der;* joignons l'article

au nom, ce qui va faire sonner *der Deufel* ou *der Teufel* à l'oreille, et voilà notre *Derteufel* inventé.

— D'accord ; mais, braves gens que vous êtes, quatuor vénéré de savants, car je dois vous rendre le chef que vous avez choisi, celui qui tient en mains le brevet d'invention, que vous exploitez sans le perfectionner ; hommes de bien, que l'érudition égare, aveugle, suffoque, vous serez assez bons pour m'accorder que *der Deufel* ou *der Teufel*, signifie *le diable* et non pas *diable*, ainsi que votre note d'escamoteur prétendait nous le persuader. Nul doute que Molière n'ait voulu dire *le Lediable*, en disant *le Tartufe ;* comme vous diriez demain, et tout aussi naturellement, *la Lagasse*, *les Lespuritains*, s'il vous fallait traduire ces titres : *la Gazza*, *i Puritani*. Cela serait bien plus agréable à l'oreille.

Vous ne craignez pas d'affirmer que Molière a voulu personnifier le diable en appelant son hypocrite *der Deufel*, *le Lediable*. Mais alors quelle nécessité de faire suivre ce titre brillant, flambant, fulgurant, par le mot insipide *ou l'Imposteur*, imbelle, sine ictu? Quelle ineptie attribuez-vous au grand homme ? Il ignorait, selon vous, que lorsqu'on est le diable incarné, bien mieux *le Lediable !* on est assassin, parricide, larron, sacrilége, bruleur de maisons, ravisseur de filles, à la face des hommes, à la clarté du soleil, et qu'on ne prend pas la peine d'être imposteur.

C'est le faible qui trompe et le puissant commande.

Le Lediable ou l'Imposteur est aussi stupide que *le Parricide ou le Fils incivil* le serait, si quelqu'un osait donner sérieusement ce titre à je ne sais quel drame.

Mon père, quoiqu'il eût la tête des meilleures,
Ne m'a jamais rien fait apprendre que mes heures,
Qui, depuis cinquante ans dites journellement,
Ne sont encor pour moi que du haut allemand.
Laissez donc en repos votre science auguste,
Et que votre langage à mon faible s'ajuste.

Le Dépit amoureux, acte II, scène 6

Molière ne semble-t-il pas s'adresser à ceux qui lui prêtent une intention qu'il n'a jamais eue? Pouvait-il emprunter un mot caractéristique à ce haut allemand, langue aussi peu connue en France, au temps de Louis XIV, que l'est aujourd'hui l'arabe et le chinois? Rabelais aussi nous parle du haut allemand (1) comme d'un mystère que notre public ne saurait pénétrer. Molière voulait être compris, et *Derteufel* ne pouvait pas même être deviné.

— Il est aisé de comprendre qu'un jeune prince tel qu'était Monseigneur alors avait dû s'ennuyer infiniment entre madame sa femme et la Bessola, d'autant qu'elles se parlaient toujours allemand (langue qu'il n'entendait pas), sans faire aucune attention à lui. *Souvenirs de Mme de Caylus.*

Mathilde, *Clotilde*, *Bathilde*, sont des noms teutoniques portés par des Françaises, qui ne savent pas ce que le sens de ces mots a de gracieux et de flatteur. Instruisez les mères sur ce point; toutes voudront appeler leurs filles *Gomatrude*, *Ingoberge*, *Audouère*, *Ultrogothe* ou *Cunégonde*. Si les auteurs d'un drame lyrique, souvent représenté, l'avaient intitulé *Gondiuque*, *Haldetrude* ou *Waldetrude*, qui diable aurait imaginé que l'un ou l'autre de ces mots tudesques signifiait également *la Favorite!*

J'ai cherché vainement les noms d'Aimé Martin, de Noël et de Carpentier sur le catalogue des immortels; cette note curieuse et monumentale ne devait-elle pas leur suffire pour la conquête du fauteuil académique? Hélas! ils n'ont siégé qu'à l'Université!

---

(1) A tant sceut d'icelle et theoricque et praticque, si bien que Tunstal, angloys, qui en auoit amplement escript, confessa que vrayement, en comparaison de luy, il n'y entendoit que le hault allemant. RABELAIS, *Gargantua*, livre I, chapitre 23, et *Pantagruel*, livre II, chap. 10.

Lorsque Panurge répond en allemand à Pantagruel, celui-ci lui réplique : — Mon amy, je n'entends point ce barragouin ; pourtant, si vous voulez qu'on vous entende, parlez aultre languaige. »

Pantagruel, livre II, chapitre 7.

— Le marquis de Conflans, premier gentilhomme de la chambre du régent, étant venu de la part de trois ou quatre académiciens me proposer d'être de l'Académie française : je lui répondis que j'y penserais quand ils auraient quitté leur galimatias. » *Longueruana*, tome 2, page 130.

Des académiciens disaient au poète Lainez : — Décidez-vous, soyez enfin des nôtres. — Je m'en garderai bien; si j'en étais, qui vous jugerait ? »

— *Tartufe* est un nom que le poète a emprunté des Allemands chez qui il signifie *diable.* »

Si le père Longuerue avait attaché l'importance la plus minime à cette unique phrase lancée dans la conversation, et que l'imprudent colligeur du *Longueruana* s'est hâté d'enregistrer comme paroles exquises, croyez que l'infatigable savant eût défendu son *diable* en vrai démon, et nous eût gratifié d'une de ces nombreuses, solides et larges dissertations qu'il écrivait pour ses amis, et sur des sujets moins sérieux. Il a laissé tomber son mot, parce qu'il ne le jugeait pas digne d'être soutenu. Trois étourneaux sont venus se prendre à cette amorce abandonnée.

Tartufoli, signor nunzio, Tartufoli! cette vieille et joyeuse étymologie fleure et sonne si bien ! et je l'abandonnerais pour me donner au *diable!* Non, de par Belzébuth, je suis trop bon chrétien; et j'irais m'asseoir de grand cœur à la table du nonce qui chanterait, même un peu faux, le *Benedicite* sur un obélisque de truffes aromatisantes.

Faux-Semblant du *Roman de la Rose* est une première et très vigoureuse esquisse de *Tartufe*, donnée, en 1410, par Jean de Meung. Ce poète fait dire à son hypocrite :

Cil a robe religieuse,
Doncques il est religieux.
Cet argument est trop fieux,
Et ne vault une vieille royne ;
La robe ne faict pas le moyne.

Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme.

Plusieurs ont voulu trouver dans ce vers de *Tartufe*, une réminiscence, une imitation même de celui de Corneille :

Ah ! pour être Romain, je n'en suis pas moins homme.

Je ne vois dans cette reproduction qu'une conséquence toute naturelle de l'esprit d'ordre qu'avait Molière. Ce grand génie se plaisait à mettre les choses à leur place ; ayant rencontré ce vers un peu comique, égaré dans une tragédie, il s'est empressé de lui donner un cadre plus convenable en le faisant passer du palais de Sertorius dans le ménage du bonhomme Orgon. Indulgentes au suprême degré, les dames espagnoles ont un mot stéréotypé, toujours prêt à servir d'excuse aux galanteries des personnes les plus graves. — Elles sont de chair et d'os comme nous, » disent-elles. Tartufe ne dit pas autre chose ; mais il s'exprime en termes plus décents.

— *Come che io sia abate, io sono uomo come gli altri. Tanta forza ha havuta la vostra bellezza, che amore mi costrigne a cosi fare.* Quoique je sois abbé, je suis un homme comme les autres. Votre beauté s'est montrée si puissante, qu'elle m'a contraint d'en agir ainsi. » Boccace, *Féronde.*

L'Intimé, parlant d'un huissier, nous dit ce vers imité du *Cid* :

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

C'était une malice, une parodie, qu'on ne peut pas reprocher à Molière.

Les musiciens se font des milliers d'emprunts de ce genre ; et comme la musique n'a pas d'expression qui soit toujours propre à certaines images, à certains sentiments plutôt qu'à d'autres, on lui fait dire ce qu'on veut qu'elle dise. La parodie même que Racine s'est permise dans *les Plaideurs* passera sans être aperçue, s'il importe au musicien qu'elle ne le soit pas. Le trio de *Didon*, Cruel, as-tu l'affreux courage ; celui de *Roméo et Juliette*, Adieu, mon idole chérie ; celui des *Huguenots*, Déjà le clairon sonne, trios d'une couleur sombre, sévère, d'un

style noble, exprimant avec énergie les passions tragiques, sont batis sur l'air de Bobêche et de Galimafré, c'est *la Bourbonnaise* enfin que chantent les héros de Piccinni, de Steibelt et de Meyerbeer, avec leurs confidents. En dépit de toutes les ordonnances de police, Nevers entonne *la Marseillaise* dans le quatrième acte des *Huguenots*, quand il dit : Pour cette cause sainte. Le duo si gai, si bouffon de *Ma tante Aurore*, Quoi vous avez connu l'amour, est fait en grande partie avec le duo le plus majestueusement tragique de notre répertoire : Esprits de haine et de rage, d'*Armide*. Pour masquer cet emprunt singulier et capital, Boieldieu fait chanter par les voix les traits que Gluck confie à ses violons.

Le musicien n'use pas toujours des moyens nombreux qu'il a pour déguiser les bijoux enlevés à l'écrin d'un prédécesseur ; il ose étaler en plein jour le diamant qu'il a pris, et lorsque tous les amateurs ont salué la phrase exquise, bien et duement reconnue puisqu'elle se montre sans masque, l'emprunteur adroit, riche en cautèle, ajoute un petit ornement, un rien, un tordion, nous dirait Amyot, plein de grace et d'élégance, d'une harmonie incisive et neuve, qui vient ragaillardir l'ancienne mélodie, et dispose la critique à pardonner le vol manifeste. Comme la Célimène de *l'Amant statue*, elle excuse le larcin qu'Amour lui fait par une ruse.

Le duo que le comte Ory chante avec Isolier, Une dame de haut parage, a pour début instrumental une phrase entière de Cimarosa, celle qui, dans *le Trame deluse*, se promène sur l'air bouffe admirable Sei morelli e quattro bai, chef-d'œuvre du genre. Rossini prend et déploie bravement la mélodie ravissante de son maître, en fait galoper les triolets déjà trop généralement connus, mais au quatrième temps de la quatrième mesure, un *si bémol* apparaît ; surprise agréable ! volupté non encore éprouvée ! la critique a souri, la critique est désarmée, et chacun dit : — Si l'auteur du *Comte Ory* s'est permis de reproduire le délicieux motif de Cimarosa, c'est afin de l'orner de ce magique *si bémol* dont il ne pouvait se passer

plus longtemps ; c'est le cachet, l'estampille du nouveau maître.

> Ah ! que ce *si bémol* est d'un goût admirable :
> C'est, à mon sentiment, un endroit impayable...
> Il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros.
>
> MOLIÈRE, *les Femmes savantes*, acte III, scène 2.

Dans le chœur final de *la Maison isolée,* Dalayrac nous redit l'air de danse fort joli du *Chateau de Monte-Nero*, avec la seule différence du majeur au mineur. J'ai toujours regardé comme un trait d'esprit de ce musicien d'avoir fait danser les vassaux du seigneur Romuald sur un air en ton mineur ; cette gaieté triste prépare et fait même pressentir la catastrophe. *Le Chateau de Monte-Nero* est le chef-d'œuvre de Dalayrac ; il y a peu d'ouvrages sur la scène de l'Opéra-Comique où l'on trouve autant d'originalité dans les motifs, une couleur si bien adaptée au sujet.

Il y a certaines phrases que les compositeurs se prennent tour à tour, et qui figurent dans certains opéras représentés à la même époque. Les érudits s'élèvent contre ces plagiats, ces répétitions les désolent, et le public ne s'en plaint pas, bien plus, il semble qu'un motif qui lui a plu doive lui plaire encore toutes les fois qu'on aura su l'encadrer heureusement. Il en est des idées que la mode fait courir comme des coiffures, des étoffes, des couleurs qu'elle met en crédit. Dalayrac s'est emparé de la phrase charmante du finale de *la Caravane*, pour la placer dans *l'Amant statue*, sous ces paroles : Cesse, Amour, d'être volage, cesse de me tourmenter. Cette phrase a reparu dans le premier duo de *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer ; on la retrouve encore, bien que déguisée, dans le duo de *la Maison isolée*. C'est une idée complète avec son repos et sa conclusion ; il y a par conséquent plagiat. On aura raison de crier au voleur. Il s'agit d'un motif trouvé par le musicien et c'est sa propriété. Ce sont des rencontres, disait Dalayrac. — Elles ressemblent furieusement à des rendez-vous, » lui répliqua le chef d'orchestre La Houssaye.

Voyez *de l'Opéra en France*, tome II, *des Écrits sur la Musique*, édition de 1826, où j'ai traité d'une manière complète le sujet que je dois seulement effleurer ici.

En ma *Chronique musicale*, j'avais dit que le début du joli trio de *la Dame blanche*, Je n'y puis rien comprendre, n'avait rien d'original, et Boieldieu s'était faché. Je lui répondis, pour le consoler et l'apaiser : — Vos prédécesseurs ont largement usé de ce motif avant que vous l'ayez placé dans *la Dame blanche :* voyez, dans *la Création* de Haydn, l'air de ténor, si mal traduit, *Brillant de grace et de beauté*, c'est la première édition connue de votre motif; Rossini s'est permis d'en donner trois autres qui prennent hypothèque avant *la Dame blanche;* avec l'idée que vous réclamez, il avait fait la marche triomphale de *Tancredi*, la cavatine de Mustafà de *l'Italiana in Algeri*, la prière de Ninetta de *la Gazza ladra.* Quelques critiques ignorants veulent que cette progression de notes rappelle l'air Il était un p'tit homme, qui s'app'lait Guilleri ; c'est une erreur : l'harmonie de cet air n'est pas semblable à celle des phrases que je viens de citer; et quatre notes formant une seule mesure ne constituent pas un motif, surtout lorsqu'il s'agit d'un motif dans lequel la ressemblance vient d'une conformité d'harmonie. Le trio de *la Dame blanche* est le morceau favori de la pièce : on s'inquiète peu de savoir si le début en est original ou non; l'artifice, l'esprit du compositeur, se révèlent dès la quatrième mesure; on reconnaît le style d'un homme exercé, la critique se tait, et l'on applaudit. »

On trouve encore une imitation de ce motif dans le *Chant sur la mort de Haydn* composé par Cherubini ; mais ici l'auteur a voulu rappeler adroitement les inspirations du *chantre divin* dont il déplore la perte,

Il faut beaucoup d'expérience de l'art musical et du mécanisme des partitions pour distinguer le plagiat réel, des phrases conjonctionnelles, des incises introduites pour développer les idées, et des lieux communs qui n'appartiennent à personne, parce qu'ils sont la propriété de tout le monde ; et,

depuis des siècles, tombés dans le domaine public. Vingt mesures reproduites fidèlement peuvent ne pas être un plagiat, si le copiste les a prises dans le magasin commun; deux mesures bien originales, bien caractérisées, renfermant une idée mère, une combinaison d'accords exquise de nouveauté, seront à l'instant signalées, on va crier haro, si quelque imprudent et pauvre musicien s'avise de s'en emparer, après qu'un de ses confrères les aura produites avec éclat.

Seigneur, on vous attend pour la cérémonie...
C'est une lettre,
Qu'en vos mains, à l'instant, on m'a dit de remettre...
Que cet embrassement
Vous témoigne ma joie et mon ravissement...
Je ne puis résister à l'excès de mes peines.

Ces vers et mille autres de la même espèce ont passé dans le domaine public; ils disent des choses qu'il est nécessaire de dire, et que la rime défend quelquefois de dire autrement. On sait que *lettre* et *remettre*, *songe* et *mensonge*, *prince* et *province*, *marque* et *monarque* sont les séquences inévitables du jeu des rimes, comme *dame et deux* est la séquence du jeu de la vendôme ou du lansquenet. Ces vers, d'ailleurs, ne renferment aucune idée trouvée ou même trouvable; mais si, comme La Motte, vous écrivez dans une tragédie (*Inez de Castro*),

Vous parlez en soldat, je dois agir en roi;

lorsque le grand Corneille a déjà fait applaudir ce vers capital dans *le Cid*, vous aurez beau dire que la situation dramatique vous l'a dicté, que vous l'avez réellement fait, on ne vous croira pas. Les annotations dont vous l'accompagnerez seront inutiles. Cette phrase renferme un tout dans sa concision, et l'on ne peut s'en emparer sans devenir plagiaire.

Lui! ton frère, grand Dieu! qui? lui! ton assassin!
Ah! le doux nom de frère est un titre si saint;

Qu'en voulant l'offenser, au ciel on fait injure ;
Un frère est un ami que donne la nature.
BEAUDOUIN, *Démétrius*, tragédie, 1783.

Oui, le titre de frère est un nœud si sacré,
Qu'en osant le briser, au ciel on fait injure :
Un frère est un ami donné par la nature.
LEGOUVÉ, *la Mort d'Abel*, tragédie, 1791.

Qu'une nuit paraît longue à la douleur qui veille !
SAURIN, *Blanche et Guiscard*, tragédie.

Que la nuit paraît longue à la douleur qui veille !
DELILLE, *l'Imagination*, poème, 1800.

Voilà des plagiats réels. Casimir Delavigne n'a rien pris à Saurin, quand il a fait dire à Procida (*Vêpres siciliennes*) :

Ah ! qu'une heure d'attente expire lentement !

C'est ainsi que l'on sait être original, en cotoyant une pensée déjà présentée sous une autre forme.

S'il fallait remonter jusques aux premiers titres
Qui du sort des humains rendent les rois arbitres,
Chacun pourrait prétendre à ce sublime honneur ;
Et le premier des rois fut un usurpateur.

Après ces vers, que la censure supprima dans la *Didon* de Le Franc de Pompignan, Voltaire a fort bien pu faire dire au Poliphonte de *Mérope :*

Le premier qui fut roi fut un soldat heureux.

La ressemblance existe dans les mots et non pas dans la pensée. La même observation doit s'appliquer aux vers suivants de Voltaire et de J. B. Rousseau.

Valois régnait encore ; et ses mains incertaines
De l'État ébranlé laissaient flotter les rênes.

Libre des soins publics qui le faisaient rêver,
Sa main du consulat laissait flotter les rênes.

Racine avait pourtant écrit depuis longtemps :

Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes,
Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes.

Delille imitait Molière quelquefois en prenant possession de tout ce qu'il regardait comme son bien. Je suis étonné que les critiques littérateurs n'aient jamais dit un mot du larcin que je vais révéler; et pourtant que d'articles n'ont-ils pas faits sur les poèmes de l'habile versificateur! Je vais donner un fragment de Dorat, pour montrer ensuite comment l'arrangeur Delille en a rajusté les derniers vers; mais avant cette exhibition, je dois vous faire connaître la prose que ce même Dorat avait rimée.

— Paraissez maintenant, censeurs rigoureux, graves aristarques, osez encore demander où est la puissance et le mérite de l'harmonie: toute la nature vous a répondu; et n'ai-je point dans votre cœur un témoin secret contre vous-mêmes? A chaque instant du jour, la nature vous répétera par toutes ses voix que l'harmonie est un présent qu'elle a reçu des cieux pour charmer ses ennuis et pour faciliter ses travaux: ainsi tout chante dans sa peine. Que font dans leurs fatigues tant d'hommes que le besoin condamne à souffrir pour d'autres hommes, et dont les mains, la liberté, les jours sont vendus à des maîtres? Que fait le laboureur matinal en traçant ses pénibles sillons? Le moissonneur au milieu des plaines brulantes? L'industrieux vigneron sur les coteaux qu'il cultive? Que fait le berger toujours errant avec son troupeau? Que fait le forgeron laborieux parmi les flammes dont il est environné? Que fait sur le rivage le pêcheur impatient? Que fait dans sa prison flottante le rameur captif, le forçat infortuné? Que font tant d'autres mortels dévoués à la solitude, au malheur? Ils chantent, et par le chant ils écartent le chagrin, ils semblent hater le temps, ils abrègent les heures trop lentes; ainsi le solitaire ennuyé chante dans son désert, le voyageur dans l'horreur des bois, l'exilé dans sa retraite, le captif dans ses fers, le prisonnier dans ses ténèbres, l'esclave dans les carrières profondes, du centre de la terre où il est enseveli vivant, ses chants s'élèvent jusqu'à la région du jour; par un penchant invariable, par un instinct commun, par un goût universellement consenti, tout annonce, tout atteste que l'harmonie est un plaisir nécessaire à la nature; si nous examinons les autres plaisirs, ne leur trouverons-nous pas, ou moins d'étendue, ou moins de pouvoir, une volupté moins pure, des sensations moins délicieuses; il est des plaisirs de caractère et d'opinion, goutés chez un peuple, inconnus aux autres: l'harmonie réunit tous les goûts. » Gresset, *Discours sur l'Harmonie*, 1740.

Divine mélodie, ame de l'univers,
De tes attraits sacrés viens embellir mes vers,
Tout ressent ton pouvoir, sur les mers inconstantes
Tu retiens l'aquilon dans les voiles flottantes,

Tu ravis, tu soumets les habitants des eaux;
Et ces hôtes ailés qui peuplent nos berceaux.
L'Amphion des forêts, tandis que tout sommeille,
Prolonge en ton honneur son amoureuse veille,
Et seul, sur un rameau, dans le calme des nuits,
Il aime à moduler ses douloureux ennuis,
Tes lois ont adouci les mœurs les plus sauvages;
Quel antre inhabité, quels horribles rivages
N'ont pas été frappés par d'agréables sons?
Le plus barbare écho répéta des chansons.
Dès qu'il entend frémir la trompette guerrière,
Le coursier inquiet lève sa tête altière,
Hennit, blanchit le mors, dresse ses crins mouvants,
Et s'élance aux combats, plus léger que les vents.
De l'homme infortuné tu suspens la misère,
Rends le travail facile et la peine légère.

Que font tant de mortels en proie aux noirs chagrins,
Et que le ciel condamne à souffrir nos dédains;
Le moissonneur actif que le soleil dévore,
Le berger dans la plaine errant avant l'aurore?
Que fait le forgeron soulevant ses marteaux,
Le vigneron brulé sur ses ardents coteaux,
Le captif dans les fers, le nautonnier sur l'onde,
L'esclave enseveli dans la mine profonde,
Le timide indigent dans son obscur réduit?
Ils chantent, l'heure vole, et la douleur s'enfuit.

La Déclamation, poème, chant III, 1760.

Je cite le passage entier, quoique Delille n'en ait pris que les douze derniers vers. Les musiciens verront que les poètes aussi traitent le thème en diverses façons.

O divine harmonie, au moins tes doux accents,
Pour mon oreille encore ont des charmes puissants.
Eh! qui ne connaît pas ton pouvoir ineffable?
L'histoire en te louant le dispute à la fable.
Combien ma déité fut prodigue pour toi!
Elle ordonne; et tu peins l'allégresse et l'effroi,
Animes les festins, échauffes les batailles,
Mêles des pleurs touchants au deuil des funérailles;
Et du pied des autels, en sons mélodieux,
Vas porter la prière aux oreilles des dieux.

Ainsi Mars s'enflammait aux accords de Tyrtée;
Ainsi sur mille sons le fameux Timothée
Touchait son luth divin, parcourait tour à tour
Le mode de la gloire et celui de l'amour;
D'un regard de Thaïs enivrait Alexandre :
Roulait son char vainqueur sur Babylone en cendre;
Ou peignait Darius et sa famille en deuil,
Des pleurs de l'infortune attendrissait l'orgueil.

Dans ses noirs ateliers, sous son toit solitaire,
Tu charmes le travail, tu distrais la misère.
Que fait le laboureur conduisant ses taureaux,
Que fait le vigneron sur ses brulants coteaux,
Le mineur enfoncé sous ses voûtes profondes,
Le berger dans les champs, le nocher sur les ondes,
Le forgeron domptant les métaux enflammés ?
Ils chantent, l'heure vole, et leurs maux sont charmés.

L'Imagination, poëme, chant III, 1800.

La manière de Delille est plus élégante et plus ferme; il a resserré le motif; puisqu'il était en train de prendre, il aurait dû s'approprier encore ce vers charmant :

Le plus barbare écho répéta des chansons.

Lorsque l'idée mère est empruntée aux écrivains de l'antiquité, lorsqu'elle est prise dans les œuvres des étrangers nos contemporains, le plagiat se change alors en simple imitation. Sous combien de formes les poëtes français n'ont-ils pas reproduit en leurs traductions, leurs drames et leurs opéras, ce fameux vers de Virgile :

Non ignara mali, miseris succurrere disco;
J'ai connu le malheur et j'y sais compatir?

GUILLARD, *Œdipe à Colone*, et cent autres imitateurs.

Quelquefois des ouvrages de la plus grande portée offrent une imitation constante des chefs-d'œuvre nouvellement produits, modèles précieux dont un musicien s'inspire au point d'en saisir la couleur, le caractère, le style original, étrange, incisif, énergique, et même les ficelles de praticien. Attentif et soigneux, le disciple suit pas à pas les traces du maître

qu'il vient de se donner, étudie ses procédés, sa manière de traiter l'harmonie, l'orchestre, et calque trop souvent ses dessins en contre-épreuves sur le patron choisi. En Europe il n'est pas un musicien instruit, un peintre, un statuaire même, qui n'ait découvert, reconnu, signalé hautement la généalogie des opéras français que M. Meyerbeer a fait représenter à Paris. Tous vous diront avec moi que si Weber n'avait pas lancé victorieusement *Freyschütz*, *Euriante*, *Obéron*, sur la scène, *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*, œuvres où brillent pourtant quelques beautés du premier ordre, n'auraient pas vu le jour, n'auraient même pas eu la permission de le voir. A l'air de famille, on voit clairement que *Abraham genuit Isaac, Isaac autem genuit Jacob, Jacob autem genuit* 00000, plus deux contredanses.

Le musicien type domine son époque, seul il peut la dominer; et lorsqu'on veut être soi-même type, il faut se garder avec soin d'en choisir un que tout le monde admire, et connaît dans ses plus petits détails.

> Mais savez-vous qui fait vivre un ouvrage?
> C'est le génie, et vous ne l'avez point;

disait Rousseau (J.-B.) à certains poètes de son temps.

Un si grand nombre de représentations de *Tartufe* avaient été données en peu de temps sur le théâtre d'Avignon, que le public s'empressait peu d'accourir à l'annonce de ce chef-d'œuvre. Afin de se procurer encore une excellente recette avec la pièce trop connue, le directeur du spectacle de la ville papale imagina d'afficher *les Fureurs de Damis*, **tragi-comédie de Molière.** La salle ne fut pas assez grande pour contenir les amateurs desireux de voir une pièce de Molière, dont ils avaient jusqu'à ce jour ignoré l'existence. Ces amateurs ne furent pas médiocrement surpris, désappointés, lorsque Mme Pernelle, grondant Flipotte, ouvrit la scène; ils attendirent patiemment *les Fureurs de Damis*. Le comédien Bonvallet s'évertua de telle sorte au deuxième acte, il se déchaina contre le fourbe Tartufe avec tant d'énergie et de

chaleur, que Damis eut bientôt justifié le nouveau titre estampé sur l'affiche ; et le public, en applaudissant le virtuose furibond, témoigna qu'il avait pardonné l'innocente ruse de l'entrepreneur.

ACTE V, SCÈNE I.

CLÉANTE.

Eh bien ! ne voilà pas de vos emportements !
Vous ne gardez en rien les doux tempéraments.

— Dans la vieille langue, on disait *tremper une harpe*; c'était avec l'*r* transposée, *temprer*, *tempérer* cette harpe, l'accorder, *temperare*. Dans Ovide : *temperare citharam nervis.*

» On accorde les pianos par *tempérament*, c'est-à-dire, en tempérant les quintes, qui, dans les instruments à clavier, ne peuvent s'accorder avec une rigueur mathématique, puisque le bémol s'y confond avec le dièse.

» *Tempérament*, dans le vers de Molière, exprime la même idée. » F. GÉNIN, *Lexique comparé de la langue de Molière et des écrivains du XVII[e] siècle ;* in-8, Paris, Didot, 1846

Je rencontre enfin une remarque dont je puis m'emparer; je la tiens d'un littérateur musicien : *rara avis.*

Toy qui es roy, tes meurs atrampe.
Rien ne sert de fourbir la lampe
Qui ne met de l'huyle dedans.
Qui aux petits oiseaux vont tendre,
Contrefont leur chant pour les prendre,
A leur jargon s'accommodans.

J.-A. de BAÏF, *les Mimes, Enseignemens et Proverbes*, Paris, 1597, in-18.

Dans une de ses idylles, Marini prétend qu'après la mort d'Orphée on vit des abeilles sucer les cordes lâches de sa lyre, et témoigner en quelque façon qu'elles n'y trouvaient plus les douceurs dont elles avaient été si souvent charmées.

Da le stemprate corde
Raccontasi che furo
Sugger dolcesse hiblee vedute l'api.

Sans doute elles s'imaginaient trouver à la lyre d'Orphée le goût de leur miel. En effet ce que nous appelons *mélodie*, est un mot grec qui signifie une chanson emmiélée.

En 1667, le général Scomberg, commandant les Portugais, attaque le beau village de Traigueros, en Andalousie, et le prend d'assaut. Pendant que tout était à feu, à sang, au pillage, un bourgeois castillan, qui se promenait avec beaucoup de flegme dans les rues, entend une vedette qui jouait de la guitare. Choqué par la discordance de l'instrument, il le lui demande pour le mettre d'accord, et le lui rend, en disant : — Jouez maintenant de votre guitare, elle est accordée; » *ahora sta templada*, elle est tempérée.

Il continua de se promener, plus sensible à la mauvaise harmonie d'une guitare, qu'à la désolation de sa patrie et de sa famille.

— De Camp était fils d'un pâtissier d'Amiens. Il avait été d'abord à M. du Gué, controleur général des postes, homme fort riche et fort ami de M. de Roquette, évêque d'Autun, se trouvant l'un et l'autre du même goût. Il était grand, bien fait, de beaux cheveux blonds : il jouait fort bien du violon et de la flûte, et souvent on le faisait venir au dessert pour divertir la compagnie.

» M. du Gué possédait une grosse terre dans le diocèse d'Autun où il allait passer une partie de l'année ; et M. l'évêque était souvent chez lui comme son ami, ce qui cessa par un discours que tint Mme du Gué.

» Ils étaient tous à diner ensemble ; et pour aiguiser l'appétit des convives, cette dame crut leur faire plaisir, en ordonnant que l'on fit une *sauce à pauvre homme* à des poulets servis sur table. M. l'évêque d'Autun ne le prit pas de même ; et, comme on disait publiquement que la pièce de *Tartufe* avait été faite pour lui, et qu'on y donne le nom de *pauvre homme* à Tartufe, après qu'on a fait mention de ce qu'il a mangé à son souper, il crut qu'elle avait voulu l'insulter. Cela fit tant d'impression sur lui qu'il parut du changement sur son visage dont on s'aperçut ; et pour s'en venger, il fit

faire défenses le lendemain à M. du Gué de pêcher dans des étangs qu'il prétendait être dans la censive de l'évêché ; ce qui forma un procès entre eux qui a duré très longtemps, et dont les frais se sont élevés à plus de cent mille écus. » D'ARGENSON, rapporté par BOIS-JOURDAIN, *Mélanges historiques*, etc., tome II, page 435.

Roquette, dans son temps : Périgord dans le nôtre,
Furent tous deux prélats d'Autun.
Tartufe est le portrait de l'un ;
Ah ! si Molière eût connu l'autre !

M.-J. CHÉNIER.

Ce mot *Tartufe*, désignant un hypocrite, un imposteur, fut adopté dans notre langue avant les premières représentations de l'admirable comédie de Molière. Guy Patin, qui proteste si souvent contre les expressions nouvelles, dit, en sa lettre du 7 septembre 1671 : — Celui qui voudrait bien être premier médecin du roi est un certain Guillaume Petit, agé de cinquante-quatre ans, Normand, savant, doucet, fin, rusé, n'ayant qu'un fils qui le fait enrager. C'est un tartufe parfait, à qui tout est bon, pourvu qu'il gagne, mélancolique brulé, qui ne parle que de Vierge Marie, de conscience, et qui par toutes voies ne cherche que de la pratique et de l'argent. »

Mme de Sévigné dit, à la même époque :

— Vous mettez ma modestie à une trop grande épreuve, en me mandant de quelle manière je suis avec vous et avec votre cher Solitaire (Arnauld d'Andilly). Il me semble que je le vois et que je l'entends dire ce que vous me mandez : je suis au désespoir que ce ne soit pas moi qui ait dit : *la métamorphose de Pierrot en Tartufe*. Cela est si naturellement dit, que si j'avais autant d'esprit que vous m'en croyez, je l'aurais trouvé au bout de ma plume. »

Pierre Séguier, chancelier, est le Pierrot si bien métamorphosé.

Les catins en pleurent bien fort ;
Tout est perdu, Pierrot est mort.

— Vous offrirai-je de ce tartufe? » disait naguère un bel esprit, à ses nombreux convives, en leur présentant du foie accommodé je ne sais trop comment. Chacun ouvrait de grands yeux pour découvrir les truffes annoncées d'une manière que l'on croyait facétieuse ; et la présence de ces truffes énigmatiques, invisibles, ne se révélait pas même à l'odorat.

— Prendrez-vous de ce tartufe? — Oui sans doute ; mais où sont les truffes? — Il n'y en a point; c'est le mets que l'on nomme ainsi. Nous devons ce mot à l'auteur d'une comédie. Voyez mon dictionnaire, on y trouve : TARTUFE, *foie de veau.* » Notre homme avait lu de travers l'explication *faux dévot.*

Le très jeune duc du Maine emploie le mot *tartuferie* en 1677, dans une lettre qu'il adresse, de Barèges, à Mme de Montespan, sa mère. — La tartuferie de l'aumonier continue, et il vous divertira à son retour. Lutin est fort paresseux, et mal avec Mme de Maintenon. »

— Enfin la paulette est arrivée pour plusieurs officiers, mais avec d'assez dures conditions. S'il y en a plusieurs autres qui n'y sont pas admis, c'est qu'il n'a pas plu au Saint-Esprit ni au roi. Plusieurs se plaignent, et les médecins aussi, vu qu'il n'y a ni malades ni argent. Il n'y a plus que les comédiens qui gagnent au *Tartufe* de Molière ; grand monde y va souvent, il ne s'en faut pas étonner, rien ne ressemble tant à la vie humaine que la comédie. » GUY PATIN, *lettre du* 29 *mars* 1669.

On donnait le nom de *paulette* au droit établi sur certains offices de justice et de finance. Paulet, père de la belle blonde Angélique Paulet, virtuose musicienne et galante, était l'inventeur de cet impôt. Seize lettres du fameux Voiture sont adressées à Mlle Paulet, que les poètes de son temps célébrèrent. On raconte que deux rossignols furent trouvés morts sur le bord d'une fontaine près de laquelle Angélique avait chanté tout le jour. Ce ne pouvait être que de jalousie.

— J'ai lu et vu plusieurs fois la célèbre *École des Femmes* de M. de Molière, qui, toute charmante qu'elle est, ne me sem-

ble néanmoins aujourd'hui qu'un coup d'essai, un ouvrage médiocre, quand je la compare à son *Tartufe*. Certainement le Théâtre-Français doit se glorifier d'avoir un tel homme, auquel seul appartient *sapere et fari posse quæ sentit*, de faire des comédies qu'il joue trente fois de suite, dont une seule a été le divertissement de tout un carnaval, et qui depuis quatre ans est continuellement souhaitée. Paris pourra bien nommer quelque jour cet illustre comédien, *Splendidissimum urbis ornamentum, et sui temporis primum*, conformément à l'inscription que Gruter rapporte, et qui se trouve à Milan sur le sépulcre de deux personnes de la profession de M. Molière. »

Le grand homme, hélas! n'eut pas même de tombeau; pouvait-il avoir une épitaphe gravée sur la pierre sépulcrale?

— Pour parler de *Tartufe*, je crois que Plaute, Térence, Cecilius, Afranius, le vieil Andronicus et Ménandre, que je ne devais pas nommer le dernier :

Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque, poetæ,
Atque alii, quorum comœdia prisca virorum est,'

se mettraient à genoux devant M. Molière, le reconnaitraient pour leur maître, et non seulement ne voudraient pas travailler après lui à la pièce de *Tartufe*, mais avoueraient qu'elle efface tout ce qu'ils ont écrit. »

Ce que Sorbière, philosophe languedocien, membre de l'Académie des Émulateurs d'Avignon, dit sur *Tartufe* n'a d'autre intérêt pour nous que sa date, 1668. Molière fut apprécié de prime abord par ses contemporains qui se montraient rétifs à l'égard de Racine. Molière n'avait point de rivaux; Racine avait été précédé par le grand Corneille. *Britannicus* obtint à peine un succès d'estime, et ne fut représenté que dix-huit fois dans sa nouveauté; tandis que *Tartufe* et les autres chefs-d'œuvre de l'illustre comique figuraient sur l'affiche pendant un grand nombre d'années, et sont encore à ce poste d'honneur.

Remarquez, s'il vous plaît, que Sorbière écrit deux fois *de Tartufe* et non pas *du Tartufe.*

— Quiconque, à jour et à jamais, voudra connaître à fond la nation française du siècle passé, n'aura qu'à lire Molière pour la savoir sur le bout du doigt; aussi dans ma dispute avec Algarotti, lui soutins-je que nul homme n'était jamais allé plus loin dans son art que Molière dans le sien ; c'est-à-dire, qu'il était encore plus grand comique, qu'Homère n'était grand épique, que Corneille n'était grand tragique, que Raphaël n'était grand peintre, que César n'était grand capitaine. Là-dessus il m'arréta, en me disant que César entendait mieux le dénouement que Molière; qu'il avait eu l'esprit de se faire tuer au moment du comble de sa gloire, dans le temps qu'il allait peut-être la risquer contre les Parthes, et qu'il était mort la montre à la main. Notre dispute finit là : *Solvuntur risu tabulæ.* » De Brosses, *Lettres sur l'Italie*, 1758.

Le comte de Modène, amant de Madeleine Béjart, belle-sœur de Molière, se nommait Esprit de Raimond de Mormoiron, comte de Modène, village de l'arrondissement de Carpentras, canton de Mormoiron, dans le département de Vaucluse, qu'il ne faut pas confondre avec Modène, siège d'une principauté d'Italie, ainsi que plusieurs l'ont fait. Raimond, comte de Modène, était seigneur de Mormoiron, mais il n'en exerçait pas les droits et les fonctions, longtemps contestés à ses devanciers. Mormoiron ne reconnaissant pas de seigneur, l'espèce de franchise dont il jouissait avait engagé beaucoup de familles nobles du comtat Vénaissin, qui ne possédaient pas de fiefs, à batir des hotels plus ou moins vastes dans un bourg, maintenant chef-lieu de canton, où nul seigneur haut ou bas justicier ne pouvait les soumettre aux devoirs de l'hommage et même de l'étiquette. Mormoiron était une colonie de nobles campagnards libéraux à leur manière. On donnait le nom de *petit Versailles* à cette colonie. Le comte de Modène avait un manoir à Mormoiron, comme les familles de Roland, de la Brussière,.de Maubec, de Rougon, d'Urre,

Guilhem de Clermont, de Sainte-Croix, dont le dernier représentant siégeait à l'Institut; et c'est dans ce manoir de l'amant de Madeleine Béjart, que j'ai vu jouer, en 1838, par des amateurs, *Tartufe* réduit en trois actes, et fort bien traduit en vers provençaux par Émile Pichot. Cette version du chef-d'œuvre de tous les théâtres est restée en manuscrit.

Le chevalier Daubian, homme de loi de Castres, a fait imprimer et publier, en 1797, à Castres, chez Rodière, *le Misanthrope travesti*, comédie en cinq actes, en vers languedociens ; in-8.

— On va faire une nouvelle édition des *Guèbres*, que j'aurai l'honneur de vous envoyer. Criez bien fort pour ces bons *Guèbres*, madame; criez, faites crier, dites combien il serait ridicule de ne point jouer une pièce si honnête, tandis qu'on représente tous les jours *le Tartufe*. » VOLTAIRE, *Lettre* 284, *à Mme Du Deffand*, 6 septembre 1769.

— Quoi ! l'on jouera *le Tartufe* et l'on ne jouera pas *les Guèbres !* L'inconséquence est le fruit naturel du sol de votre pays. — VOLTAIRE, *Lettre* 281, *à M. de Thibouville*, 31 auguste 1769.

L'Ami de la Maison, opéra comique en trois actes, de Marmontel, est une imitation trop faible de *Tartufe*; la musique fort agréable de Grétry vint en assurer le succès, 14 mars 1772. C'est avec la comédie même de Molière, avec ce *Tartufe* adroitement ajusté pour la scène lyrique par un autre Da Ponte, qu'un Mozart, un Rossini, pourrait nous donner un chef-d'œuvre complet. Toutes les situations de ce merveilleux drame semblent réclamer la musique; les airs, les duos, les trios, les finales y sont indiqués, dessinés admirablement.

Le Faux Honnête homme, le Faux Sincère de Du Fresny, *le Tartufe de Mœurs* de Duval, sont encore des imitations du *Tartufe* de Molière.

Moratin a mis en scène un tartufe en jupons; les Italiens ont traduit de l'espagnol cette comédie fort amusante, et la représentent sous le titre de *la Donna di falsa apparenza*.

L'AVARE.

MOLIÈRE, 1667.

Du mot grec ἅρπη, qui désigne un croc, une faux, on a fait *harpie*, *harpon*, *harpin*, *harpigner*, *harpeau*, *harper*, *harpe*, escroquerie (1), *harpe*, instrument, etc. Molière a pris à la même source le nom de son avare *Harpagon* et celui de son receveur des tailles *Harpin* de *la Comtesse d'Escarbagnas*. Le pince-maille, les harpies tendent leurs griffes pour accrocher tout ce qui vient à leur portée. La harpe n'accrochait rien puisqu'elle était privée des pédales et de la colonne qui renferme aujourd'hui leur mécanisme ingénieux; mais l'absence de cette colonne donnait à l'instrument la figure d'une faux, et quelquefois d'une faucille lorsque la harpe était recourbée.

Les Égyptiens, les Grecs jouaient de la faux comme nous jouons de la corne, des chataignes, du triangle, du pavillon ou chapeau, du serpent, les Italiens du fagot (*fagotto*, basson), des assiettes (*piatti*, cymbales), les Provençaux des couvre-plats, *cabucellas*, les Chinois du tigre, et nos anciens du cervelas (quinte de hautbois), de la roue (rote, vielle). Vous voyez que beaucoup d'instruments de musique ont des noms pittoresques : ils les doivent à la forme qu'ils présentent à l'œil.

---

(1) Le diable me tentait d'arracher des manteaux,
Et de tirer la laine à quelques cocardeaux,
Et j'eus touché peut-être en ces harpes modernes,
Si l'on ne m'eût cognu au brillant des lanternes.
D'ESTERNOD, *poète gentilhomme*.

— Oh! monsieur de la Fleur, vous avez joué de l'épinette. » BARON, *le Coquet trompé*. Jouer de la harpe, de l'épinette, du manicordion, signifiait *voler*.

Malgré cette noble origine de la harpe, que les monuments de la littérature et les œuvres des peintres, des statuaires de l'antiquité prouvent également, notre Académie s'obstine encore à désigner par les mots *arpège*, *arpéger*, certains passages favoris du harpiste et leur exécution. Il est inutile de rappeler à tout ce qui n'est pas académicien que *arpège*, *arpéger*, viennent de *harpe* tout aussi bien que *harpiste.* Pourquoi ne pas écrire *harpège*, *harpéger?* sauf à ne pas aspirer l'*h*, concession que je ferais très galamment. Dans la dernière édition de son *Dictionnaire* (1835), l'Académie vient de confirmer cette orthographe de cuisinière non lettrée. D'après le même système de variations drôlatiques et bouffonnes, elle devrait écrire : *héros*, *éroïsme ; anathème*, *hanatémathiser ; singe*, *çaingerie*, etc. Cela serait tout aussi bien justifié.

Après des recherches inutiles, faites sur les colonnes réservées à la lettre H, une burlesque supposition vous engage à rebrousser chemin, et le *Dictionnaire de l'Académie* vous présente enfin le mot *Arpège*, égaré loin de sa patrie, bien mieux ! loin de sa famille. Ce mot que l'ignorance a défiguré, ce mot, *arpège* est ainsi défini :

— Terme de musique. Leçon et exemple d'*arpégements. Recueil d'arpèges et solfèges.* »

Je ne disputerai point sur les *recueils d'arpèges* ; s'il en est un seul dans l'univers entier, je prie les rédacteurs de l'article précité de vouloir bien me faire connaître cette merveille, ce phénix.

Passons au mot *arpégement*, vocable rejeté par les musiciens comme parfaitement inutile ; attendu qu'il est synonyme identique d'*arpège*, et d'un résultat sonore beaucoup moins agréable à l'oreille.

ARPÉGEMENT. C'est, dit l'Académie, une « manière de frapper successivement et rapidement tous les sons d'un accord, au lieu de les frapper à la fois. »

La définition est excellente quant à l'action du musicien :

— ARPÉGER, faire des arpégements. »

C'est à merveille. Mais sur quoi fait-on ces *arpégements*

mystérieux, fantastiques, énigmatiques pour le lecteur? Est-ce par hasard sur la trompette marine, sur les cymbales, sur un bécarre, sur une patte à régler, sur le dos d'un chat ou d'un marcassin domestique (1)? Tous ces ustensiles appartiennent à la musique, et pourtant ils sont également inutiles pour l'exécution des *arpèges*.

Chose singulière, étonnante, surprenante, inouïe, prodigieuse, inimaginable, miraculeuse, phénoménale, au point que l'Académie est bien excusable en sa candide et naïve ignorance; chose qui va frapper de stupéfaction tous nos lecteurs ! Les *harpèges*, oui, les *harpèges* sont exécutés sur la *harpe*, que pinçaient les *harpeurs* (2) du moyen âge, que pincent nos *harpistes*. C'est incroyable, direz-vous, et pourtant vous saviez parfaitement que les *ânes* font des *âneries*, qu'on les *batonne* avec un *baton*, et que la *choucroute* est fabriquée avec des *choux*.

La preuve patente, irrécusable, que l'Académie ne se doutait nullement que son *arpège* vînt de *harpe*, c'est qu'elle ne fait pas mention de cet instrument, dans son article *Arpège*: tandis qu'elle met un soin minutieux, extrême, à nous expliquer des mots connus de tout le monde, en les accompagnant de leur acte de naissance, de leur complète généalogie. Non loin d'*Arpège*, vous trouverez

— ANGÉLIQUE. Qui appartient à l'*Ange*, qui est propre à l'*Ange*. »

Croyez que si l'Académie avait usé des mêmes précautions à l'égard de son *arpège*, en ajoutant : — Qui appartient à la

---

(1) Capucin, le chien de Schneitzhoeffer, chantait la gamme et jappait agréablement des harpèges en *mi-bémol*. On sait qu'à l'entrée de Charles-Quint à Cambrai, cet empereur fut salué par les accords d'un orgue de chats. Les Gantois firent mieux encore; les touches de leur clavier pinçaient, piquaient vivement les queues de trente-neuf cochons diatoniques.

(2) — Ung harpeur danse à la harpe. » BOVILLI (CAROLI), *proverbiorum vulgarium* libri tres. 1531. *Proverbes et dicts sentencieux, avec l'interprétation d'iceux*, par CHARLES DE BOUVELLES. Paris, 1557, in-12.

harpe, qui est propre à la *harpe;* » ce rapprochement eût jeté de lumineuses clartés sur l'image horrible, atroce, immonde, qu'elle préparait à nos yeux. L'Académie, qui s'est bien gardée d'écrire *Hangélique* après avoir parlé de l'*Ange*, eût sur-le-champ abandonné son orthographe barbare, et, comme les musiciens, elle écrirait *harpège*. Pardonnons cette erreur à l'Académie, elle ne savait ce qu'elle faisait.

Voilà pourtant comme on fabrique nos dictionnaires ! Quelle chou-croûte !

L'Académie veut que le mot *orgue* soit masculin au singulier et féminin au pluriel. En se conformant à cette burlesque décision, les musiciens seraient obligés d'ajuster des phrases telles que celle-ci :

L'orgue nouveau de Saint-Denis, le vieux orgue de Notre-Dame de Paris sont très puissantes et très harmonieuses ; celui de Saint-Maximin (Var) est un des plus anciennes, peut-être le meilleur de toutes celles de l'Europe.

Notre oreille repousse de semblables dissonances. Les musiciens n'ont jamais voulu se montrer académiquement stupides; ils ont dit et diront jusqu'à la fin des siècles : *Un bel orgue, des orgues excellents.* Il ne leur suffit pas de chanter, de jouer juste ; ils s'appliquent encore à parler juste. Voyez le *Dictionnaire de Musique moderne* de Castil-Blaze, Paris, 1821 et 1826, 2 volumes in-8.

Un amateur, lisant le *Journal des Débats*, s'arrête sur un mot étrange, inconnu, pour lui du moins ; il trouve un académicien sous sa main et l'interpelle vivement.

— *Anomalie !* qu'est-ce que c'est qu'une *anomalie ?*

— C'est probablement quelque maladie d'un nouveau genre. On a tellement changé la nomenclature, qu'il est impossible de s'y reconnaître. »

Telle fut sa réponse. Vous l'excuserez si je vous dis que l'académicien était médecin de profession. Mais je n'ai pas frappé ma cadence finale au sujet de la harpe.

On exécute des harpèges sur la guitare, le violon, le violoncelle, sur la flûte et la clarinette, le hautbois et le basson,

le cor et la trompette; les claveciniste et les chanteurs affectionnent beaucoup ces arabesques musicales et les produisent avec succès dans leurs brillantes variations. Pourquoi donc faire honneur à la harpe d'un trait que la voix et le plus grand nombre des instruments peuvent articuler?

Pourquoi donc appelle-t-on *béchamel*, *frangipane*, certaines compositions infiniment harmonieuses pour notre palais délicat? C'est que le marquis Frangipani, seigneur florentin, en Provence exilé, consacra ses loisirs et son talent à la fabrication de certaines tartes aromatisées, et communiqua de précieuses découvertes aux parfumeurs de Grasse; tandis que Béchamel s'illustrait en inventant des sauces, des coulis, en inspirant des chansons également célèbres et recherchées des curieux. Ces professeurs *harpégeaient* à leur manière; comme la harpe, ils ont donné leur nom à leurs créations immortelles!

Singulière transition! de la musique, je tombe dans la sauce. Eh! ne savez-vous pas que Lulli (Jean-Baptiste) était marmiton?

C'est par droit de conquête et par droit de naissance,

que la harpe a donné son nom aux passages favoris des virtuoses qui la mettaient jeu. On ne peut soutenir les sons en attaquant ses cordes; les harpistes se sont évertués, et c'est en frappant successivement et rapidement toutes les notes d'un accord, qu'ils arrivent à fournir des équivalents à l'oreille, à la satisfaire, en lui présentant, déployés en éventail, des sons que l'archet, l'embouchure et le clavier ne peuvent grouper et soutenir. Raymond Poisson ne chaussa-t-il pas des guêtres pour déguiser ses jambes taillées en flûtes? le coton put ainsi lui fournir des équivalents.

Marie, sœur de Moïse, le roi David harpégeaient sur les bords de la mer Rouge, sur les hauteurs de Sion, trois mille ans avant l'époque où Corelli, Scarlatti, Tartini, Locatelli surtout, firent une heureuse application des artifices de l'harpège au jeu du violon; avant le temps où les Froberger,

les Bach, les Faustina, les Farinelli, les Punto, les Rault, les Pär (1) et leurs émules harpégèrent avec l'orgue, le clavecin, le gosier, le cor, la flûte, la trompette, etc., etc. Ce que les harpistes faisaient par nécessité, fut imité par les violonistes, les chanteurs, les clarinettistes, par fantaisie, caprice, et pour obtenir des effets nouveaux. Comme tous ces passages dataient de celui de la mer Rouge, qu'ils avaient été créés sur une *harpe*, ils conservèrent à bon droit le nom d'*harpèges*.

Les Crispins bien batis, bien musclés, n'ont-ils pas adopté la guêtre?

A l'ignorance de nos académiciens législateurs s'est joint l'esprit de parti, l'entêtement. Ils ont rejeté le mot *harpègement*, ainsi figuré, parce que Furetière l'avait introduit dans son dictionnaire. Vous savez quels débats s'élevèrent au sujet du lexique de ce philologue. Furetière fut chassé de l'Académie et Ménage n'y fut point admis à cause de sa *Requête des Dictionnaires*, facétie pleine d'esprit et de raison. Savant judicieux, Furetière estimait que *faucet* procède évidemment de *fauces*, *faucibus*, et pourtant on le voit se borner à manifester son opinion sans oser écrire *faucet*. L'usage, dit-il..... mais l'usage qui peut, qui doit faire adopter un mot, l'usage est toujours un imbécile quand il dénature l'orthographe naturelle, et rationnelle de ce mot. Si Furetière avait été musicien, croyez qu'il eût buriné hardiment *faucet*, en dépit de ses confrères *émeutiers*.

Je souligne ce dernier mot pour excuser mon orthographe, non encore approuvée. L'Académie nous ordonnera peut-être d'écrire *haimeutiaye*, par la raison que ce mot vient d'*émeute*.

— Êtes-vous Français? — Non, je suis de Marseille (2). »

---

(1) Pär (Michel), père de Ferdinand, de l'auteur d'*Agnese*, de *Camilla*, dont le prince Talleyrand avait francisé le nom en écrivant *Paër*.

(2) Louis XIV batit une forteresse à Marseille et l'arma de canons bien sonnants pour inviter les habitants de cette ville à le traiter avec moins

Renouvelez cette question, et vous obtiendrez presque toujours la même réponse. Né soldat du pape, à Cavaillon, dans le comtat Vénaissin, je suis encore moins Français que ceux de Marseille. Zélé conservateur de la langue mélodieusement poétique et musicale des troubadours, je ne parle, ne rime, ne chante, n'écris le français que dans les cas d'absolue nécessité. Je n'attache de prix qu'à mes œuvres provençales; c'est le seul bagage poétique et musical que je lègue à la postérité. Léger, mais ficelé par une main de maître, ce colis arrivera plus facilement à son adresse. Vous croyez peut-être que je n'ai pas une grande vénération pour le français : sans donner un témoignage bien précis de l'affection que je lui porte, je vois avec un chagrin réel que les écrivains de nos jours s'efforcent de l'enlaidir. Il me semble qu'il pourrait se passer d'une telle sollicitude.

Pourquoi disent-ils encore *au fur et à mesure? A mesure* n'est-il pas suffisant? Voudraient-ils se ménager un hiatus inévitable? *Toutes fois et quantes* n'est pas moins ridicule que ce *fur* et cette *mesure.*

Pourquoi s'obstiner à dire *soixante-et-dix, quatre-vingt-dix-sept, quatre-vingt-dix-neuf*, au lieu de *septante, huitante-sept, nonante-neuf;* dit-on *cinquante-seize, quarante-dix-neuf?*

Cette manière de s'exprimer, prolixe, bizarre, vicieuse, est moderne en France; elle nous vient des Basques, et fut introduite chez nous par les compagnons d'Henri IV.

Dans l'idiome basque, *amar* signifie **dix**; *oguey*, **vingt**; *oguey-t-amar*, **trente**; c'est-à-dire, vingt et dix; *berroguey*, **deux-vingts**, quarante; *berroguey-t-amar*, **deux-vingts et dix**, cinquante; *yruroguey*, **trois-vingts**, soixante; *yruroguey-t-amar*, **trois-vingts et dix**, septante; *lauroguey*, **quatre-vingts**, huitante; *lauroguey-t-amar*, **quatre-vingts et dix**, nonante; *eun*, **cent**.

Il est fort heureux qu'on ne nous ait point affublé de *vingt*

---

de cérémonie. Protestant contre leur qualité de Français, ils disaient encore *le roi de France*, en parlant de ce prince, et Louis voulut être appelé tout simplement *le roi*.

et dix, deux-vingts et dix, trois vingts dix et un, trois-vingts dix et quatre, etc.

Oguey-t-amar, berroguey-t-amar, yruroguey-t-amar, lauroguey-t-amar, sont des mots rustiques, acerbes, et pourtant ils témoignent en faveur de la délicatesse des oreilles basques. On voit qu'elles ont horreur de l'hiatus, qui dans toutes ces aggrégations de mots est sauvé par le *t*, lettre euphonique intermédiaire.

— Sinon que messieurs de la court feissent par bemol commandement à la verolle de non plus allebouter aprez les maignans. » *Pantagruel*, livre II, chapitre 11.

Rabelais écrit *maignan* comme il écrivait *montaigne, compaigne*, dont on a changé l'orthographe en supprimant la lettre *i*. *Montagne, compagne, magnan*, telle est aujourd'hui notre manière de figurer ces mots. Quelle fantaisie impertinente, quelle inconcevable lubie a pu faire abandonner le vocable éminemment français *magnan*, pour lui substituer un sosie qui rampe sur trois mots et deux tirets : *ver-à-soie?* Pourquoi délaisser, annuler ce radical *magnan*, afin de le ressaisir pour en former plus tard *magnanière*, bâtiment où l'on élève des magnans ; *magnanier*, celui qui gouverne la magnanière et donne des soins aux magnans? En disant *ver-à-soyère, ver-à-soyer*, vous vous seriez montrés beaucoup plus lanternois et bien moins ridicules. On aurait pu croire qu'il ne vous restait aucun ressouvenir de *magnan*, vous n'auriez été qu'ignorants. Mais fabriquer *magnanière, magnanier*, avec le radical détruit à plaisir est le comble de la stupidité.

Toute la France méridionale et magnanière n'a jamais employé que le vocable *magnan*, pour désigner la précieuse chenille qui nous donne la soie ; et vous, Français du nord, qui jouez aux magnans comme les bambins jouent à la chapelle, aux soldats, vous prétendez imposer les divagations de votre Académie aux naturels d'un pays où les magnans croissent et multiplient depuis trois siècles. Les Provençaux, les Languedociens, ne doivent-ils pas être vos régulateurs, vos maîtres sur ce point? Burlesques magnaniers de Paris,

pendant les énormes loisirs que vous laisse la stérilité de vos magnanières fantastiques, amusez-vous à ratiociner sur la préférence que mérite le triple mot *ver-à-soie*, les Français du midi n'en conserveront pas moins leur vocable *magnan* dans sa pureté native, en vous permettant d'en tirer encore d'autres contre-épreuves, telles que *magnanophile*, *magnanocole*, *magnanophobe*, *magnanolâtre*, etc., etc. Je ne pense pas que vous ayez jamais la fantaisie d'écrire *versasoiephile*, *versasoiecole*, etc.

Pourquoi ne dites-vous pas *ferrin* avec les Français du midi, qui se sont hatés de substituer ce mot leste, élégant et sonore, à la disgracieuse et lourde périphrase *chemin de fer? Bateau à vapeur* et son hiatus solennel, ne figurent plus depuis longtemps dans les langues du midi. Les Provençaux et les Catalans vous ont appris à dire *un vapeur; un ferrin* est plus ingénieux.

Nos anciens employaient les mots *lendemain*, *tandis*, sans donner une tête à l'un *le lendemain*, une queue à l'autre *tandis que*, et leur discours, plus concis et plus élégant, ne perdait rien de sa précision et de sa clarté.

Doit-on alonger ainsi la courroie inutilement et bourrer de paille et de foin? Le français est déjà si long, si lent, si lourd en ses interminables périodes, farcies d'articles, de pronoms, d'adverbes sans fin et de périphrases incommodes et languissantes !

Pourquoi prendre aux Italiens *mezzo termine*, tandis que vous possédez *moyen terme*, qui dit la même chose avec des mots identiques? Si vos imprimeurs n'ajoutent pas un accent à *termine*, croyez qu'ils ne manqueront pas d'écrire *maëstro* au lieu de *maestro*, comme les graveurs font *maëstoso*, *thema*, au lieu de *maestoso*, *tema*. Quelques pédants introduisent encore ces mots *ad hoc* en leurs discours français; laissez-les faire, et traduisez cette expression dans votre langue, qui ne vous a jamais refusé *pour cela*.

Libretto signifie livret, mot français qui désigne le petit livre contenant le drame que le parolier a composé pour sa

moitié d'un opéra : le musicien se chargera d'écrire l'autre. Puisque le mot *livret* figure dans tous les dictionnaires français, il me semble que nos écrivains pourraient fort bien l'employer, au lieu de recourir à l'italien *libretto*. Seraient-ils desireux de faire preuve d'érudition en imprimant au pluriel *des librettos*, comme ils écrivent *un dilettanti?* Je me suis empressé de franciser ce mot afin de donner à mes compatriotes le moyen de ne plus retomber dans de semblables erreurs.

Voyez la triste figure que fait le mot italien *lazzi* dans une de nos phrases, pour n'avoir pas été prudemment francisé.

Lazzo, s. m. au pluriel *lazzi; atto giocoso, col quale i commedianti muovono a riso*, action badine que les comédiens emploient pour exciter le rire. Vous êtes forcés d'écrire *un lazzi;* écririez-vous *un fanaux, un chevaux?* C'est pourtant la même faute grossière, la même dissonance intolérable. Vous n'oseriez pas non plus écrire *des lazzis*, puisque *lazzi*, sans *s*, est un pluriel. L'*o* de *lazzo* étant muet comme l'*i* de *lazzi*, nous aurions dû franciser ce mot et dire : *un lazze*, afin de pouvoir le décliner à notre manière, et dire, écrire *des lazzes;* ou bien ajouter notre *e* muet au pluriel *lazzi;* ce qui nous permettrait d'écrire *un lazzie, des lazzies*, et vaudrait beaucoup mieux pour la grace et la sonorité du mot, dont la physionomie n'éprouverait aucun changement à l'égard du sens de l'ouïe. N'avons-nous pas des mots du genre masculin dont la terminaison est en *ie?* Nous dirions *un lazzie*, comme on dit *un incendie, un scolie, un parapluie*.

Lorsque l'Académie a composé son dictionnaire, l'usage ne voulait pas que l'on dît *graveuse*, le mot *graveur* n'avait pas de féminin. Il n'existait peut-être alors qu'une femme, Claudia Stella, qui gouvernât le burin. Le nombre des graveuses est maintenant supérieur à celui des graveurs à tel point, que l'on compte, à Paris, plus de graveuses que de brodeuses. Si l'Académie tient absolument à ce que le vocable susdit n'ait qu'un genre, il faut qu'elle lui donne le genre féminin, en disant *un homme graveuse*. Ce sera beaucoup moins ridicule que de dire *une femme graveur*. L'Académie

doit suivre les progrès du siècle, et consacrer l'usage quand il est adopté d'une manière aussi générale. L'exception doit prévaloir quand elle déborde, submerge la règle.

Être réduit au petit pied, c'est être réduit à un état fort au-dessous de celui où l'on était. Est-ce bien là ce qu'on veut dire en écrivant : *Un Napoléon au petit pied, un Mozart au petit pied?* Ceux à qui vous appliquez cette locution bizarre, ont-ils jamais rayonné de la gloire éclatante de Mozart ou de Napoléon pour en être ainsi déchus?

L'auteur du *Divorce satirique,* factum dirigé contre Marguerite de Valois, femme d'Henri IV, et que ce roi voulait répudier, nous prouve que l'expression dont il s'agit est fort ancienne. Il l'emploie dans son vrai sens en parlant de cette reine à peu près détronée.

— C'est bien loin de ce que sa bonne fortune lui promettait l'ayant fait naître d'un des plus grands et des magnanimes rois de la terre, de la voir aujourd'hui valeter de la sorte, et tellement réduite du trot au pas, que de reine elle soit devenue duchesse, et de légitime épouse du roi de France, amante passionnée de ses valets. Partant on ne saurait justement s'offenser pour elle contre Mme de Guise, qui discourant une fois du ravalement de sa gloire, chanta fort à propos une vieille chanson de son temps, dont le refrain était :

Margot Marguerite en haut,
Margot Marguerite en bas,
Margot Marguerite.

Tellement on l'avait déshonorée, et de grande qu'elle soulait être, d'un chacun méprisée et rangée au petit pied. »

Amouracher, s'amouracher, est un mot ignoble, hideux à la vue, et d'un résultat sonore rebutant. L'Académie ne permet ce vocable que dans le style familier. C'est beaucoup trop encore ; elle devrait le mettre au rebut et nous rendre l'ancien mot *énamourer, s'énamourer,* imité du provençal *enamorar,* propre à la poésie comme à la prose, et d'une gracieuse sonorité.

Que dirons-nous de *Suissesse*, *chasseresse*, *devineresse*, etc., de *vendangeuse*, *moissonneuse*, et de tous ces féminins en *esse* en *euse*, que l'on est forcé de laisser en chemin à cause de leur progression lourde et trainante? L'*i* muet provençal vient donner une allure légère, une parfaite élégance aux mêmes expressions *devineiris*, *casseiris*, *vendumieris*, *meissonneiris*, *magnaneiris*. *Oliveiris*, femme qui cueille des olives; *peissonneiris*, femme qui vend du poisson; *casseiròu*, mauvais chasseur, et mille autres encore qui manquent au vocabulaire français, ne peuvent être remplacés que par des périphrases.

Les mots en *eiris* appartenaient à l'ancien français, on les rencontre dans les écrits du moyen âge. *Un miracle de Nostre-Dame, de l'Empereiris* (impératrice) *de Romme*, tel est le titre d'un mystère du XI[e] siècle.

Ronsard forgeait des vocables de cette espèce en appelant Vénus *escumière*, *aimeris*.

Artistique, *artistiquement*, devraient être renvoyés aux Hurons, qui, sans doute, nous les ont apportés. Nos journalistes affectionnent ces mots; et, sans remords aucun, ils osent imprimer *anti-artistique*.

Que dirons-nous d'*orchestration*, d'*instrumentation*, que plusieurs musiciens, peu dignes de leur nom, emploient journellement?

Tremblement de terre, périphrase empruntée au dialecte lanternois, lourde aggrégation de mots que la poésie rejette, que la prose technique seule peut employer, ne devrait-elle pas enfin céder la place à notre ancien mot *tremble-terre*, dont il usurpe les fonctions depuis trois cents ans? Les Italiens ont eu soin de conserver leur *terremoto*. *Tremble-terre* vous offre galamment une économie de deux syllabes.

Remercions M. de Lamartine d'avoir accourci le mot *incommensurable;* ce poète dit, en ses *Recueillements poétiques*, **Tombeau de David :**

L'immensurable espace.

BIVAC ou BIVOUAC; BIVAQUER ou BIVOUAQUER. Tous nos

dictionnaires présentent ces deux paires de mots; et si les grammairiens offrent l'alternative, ils ont soin, d'après l'usage établi, de placer en tête le mot qui doit être préféré, comme étant d'une sonorité plus leste et plus agréable. Soins inutiles! trompeuse espérance! *Bivouac* et *bivouaquer* seront élus par le plus grand nombre de nos écrivains, tant les Français ont l'oreille insensible à toute mélodie! mais aussi pourquoi ces *ou?* Quand vous possédez un mot que vous avez choisi, que vous préférez évidemment à l'autre, puisque vous le casez au premier rang, quelle nécessité d'en proposer un second, mis au rebut, qui dit beaucoup moins bien la même chose? Pourquoi permettre une alternative que l'on saisira toujours du mauvais coté? Croyez que les coasseurs et les croasseurs seront enchantés de *bivouaquer anti-artistiquement* dans votre *bivouac*.

Pourquoi rencontrons-nous encore un de ces *ou* funestes intercalé dans nos dictionnaires entre ces mots *poêle* ou *poile?* Le dernier de ces vocables ne doit-il pas être préféré pour distinguer le fourneau qu'il désigne, du *poêle*, voile nuptial ou mortuaire, et de *la poêle à frire*, **sartan**? Notez que ce mot provençal en dit plus que vos quatre mots français, puisque l'amphibologie n'est point à redouter.

Elle m'a prodigué *sa* tendresse *et ses soins*.

Non; les soins religieux et tendres donnés par Antigone à son père ne sont pas du tout *prodigués*, c'est-à-dire follement dépensés, accordés sans raison comme sans jugement. Quoique cette manière de parler soit d'un usage fréquent, et que le mot *prodigue*, pris en bonne part, l'autorise; je ne puis m'empêcher de la reléguer parmi les dissonances qu'il faudrait éviter, ne pouvant les sauver d'une manière satisfaisante. — Cette maison est *consacrée* à la prostitution, » ne me choquerait pas davantage.

Vous écrivez maintenant *valse* et *châle* comme vous les prononcez, pourquoi ne pas écrire *houist* au lieu de *wisth* ou *wisk?* Puisque ce mot est devenu français, il doit prendre

une physionomie française; la même observation s'applique à *vagon*, que plusieurs figurent encore à l'anglaise *wagon*. Nos meilleurs typographes impriment *forum*, *incognito*, *décorum*, *errata*, *factum*, *prorata*, *proscénium*, etc., sans les souligner, sans avoir recours aux caractères italiques destinés à signaler tous les mots empruntés aux langues étrangères; et donnent par conséquent un accent à *décorum*, à *proscénium*.

Prorogation désigne le temps que l'on donne au delà du terme fini. S'agissait-il du président de la république, le sens de *prorogation* n'éprouvait aucune altération. S'agissait-il de l'Assemblée nationale, *prorogation* prenait alors une signification tout à fait opposée. *Proroger* l'Assemblée, c'était l'arrêter dans ses fonctions et l'envoyer aux champs pour deux ou trois mois. Accordez-vous.

Pourquoi notre Académie s'obstine-t-elle encore à repousser le vocable *modiste* qui nous délivrerait enfin de la périphrase cacophonique *marchande de modes?*

J'admire l'angélique patience, la longanimité si bien lanternoise des Français qui depuis des siècles se dévouent curieusement à dire, écrire, imprimer dix-huit cent mille fois par jour *Chalon-sur-Saône*, *Châlons-sur-Marne*. L'œil ne confondra point *Châlons* avec *Chalon*, j'en conviens; cependant l'un de ces mots écrit sur une adresse n'aura jamais une signification assez nette, assez précise, pour ne laisser aucun doute sur la direction qu'il faut donner à l'objet qui porte cette adresse : on croira toujours que l'expéditeur a pu se tromper. Si vous desirez que la lettre ou le colis ne s'égare point en route, il faudra nécessairement ajouter le complément obligé *sur Saône* ou *sur Marne*, et prodiguer encore quelques centaines de millions de mots inertes, parasites, fatigantes superfluités dont il faudrait enfin se débarrasser. Au lieu de se borner à distinguer *Châlons* de *Chalon* par l'addition à peu près inutile d'une *s* et d'un accent absurde, il fallait transposer les syllabes d'un de ces deux noms, et dire *Chalon* et *Cholan*, sauf à faire décider par le sort à laquelle des deux cités appartiendrait la dénomination de *Cholan*.

Croyez que cette rectification, futile en apparence mais d'un résultat colossal, ne manquera pas d'être faite lorsque les Français auront appris à connaître la valeur du temps, du papier, de l'encre, du travail de la plume, des typographes, et surtout de l'organe euphonique.

La première syllabe de *Chalons* étant brève, et ne pouvant être que brève puisqu'elle doit amener une terminaison dure, on ne peut sans impertinence l'écraser, la ralentir au moyen d'un accent circonflexe. Mais nos anciens écrivaient *Chaalons*, nos anciens avaient tort; je le prouverai bientôt.

Le philosophe de Genève se trompe immensément quand il dit : — La langue française n'est pas susceptible de musique, parce qu'elle n'a pas d'accent. » Après un verdict d'exclusion si brutalement asséné, quelques mots d'explication relatifs à la nature de cet accent devraient être ajoutés pour justifier la sentence. Rousseau nous les refuse, et se borne à dire : — Il me resterait à parler de l'accent; mais ce point important demande une si profonde discussion, qu'il vaut mieux la remettre à une meilleure main. »

Sans me plonger dans un abîme trop effrayant, sans me jeter dans un gouffre allumé, sans m'égarer dans les profondeurs obscures de cette discussion redoutée, je vais résoudre en deux mots la question. Cet accent mystérieux n'est autre que l'accent tonique ou grammatical, l'accent qui, d'après les lois de la syntaxe et de la raison, fait pressentir l'endroit où la voix doit s'appuyer, s'arrêter, où le musicien doit placer la note, parfois majeure en valeur, qui marque les temps forts de la mesure. Tel est l'accent. Il importe peu que vous l'appeliez *grammatical* ou *musical*, *mélodique* ou *tonique:* ce sera toujours une seule et même chose.

Or, comme presque tous les mots renferment un ou deux accents; comme toutes les langues se composent de mots, toutes les langues de l'univers possèdent l'accent. Je n'excepterai pas même les dialectes des chiens, des chats, des coucous, des pintades, des coqs, des cailles et des pinsons, des ânes surtout.

La sonorité du mot devant surgir de la syllabe qui porte l'accent, on ne doit jamais le frapper sur une muette, qu'il écraserait sans en obtenir aucune étincelle vibrante. *Père*, *fille*, ont leur accent sur la première syllabe; *amour*, *fureur*, sur la seconde; *Léonore*, sur la troisième; *Éléonore*, sur la seconde et la quatrième ; *oui*, *non*, *mais*, le portent sur leur monosyllabe ferme; *le*, *me*, *je*, présentés isolément, ne sauraient avoir d'accent; nous allons bientôt leur donner un tuteur mélodique, et vous les entendrez marcher aussi d'un pas assuré dans le discours.

Toutes les combinaisons d'allure et de sonorité que les Grecs, les Latins, les Provençaux et les Italiens, plagiaires heureux de ces derniers, ont pratiquées avec tant de succès, peuvent être reproduites à merveille en français, au moyen de l'ingénieuse distribution des accents. Toutes, entendez-vous? toutes. Cela ne doit en aucune manière sauver cette langue de la lèpre des 15,000 *e* muets, moustiques toujours prêts à nous assassiner; mais au moins, si la mesure s'établit dans nos vers, les routiniers pourront conserver la rime impunément. Cette consonnance, frappée alors de nullité, cessera d'être sentie et par conséquent de nous tourmenter. La mesure effacera la rime, comme nos acteurs détruisent le mécanisme de nos prétendus vers. Vous voyez qu'alors on pourra sans crainte aborder les œuvres de nos poètes : l'*e* muet aura cessé de les affadir, en les saupoudrant de langueur et d'ennui.

D'après les principes de l'harmonie posés par les grammairiens, il faut que la pénultième soit fortifiée, si la dernière est muette, (*pâte*), et que la pénultième soit faible, si la dernière est le siège où se trouve le soutien de la voix, (*bateau*).

C'est donc à tort que vous fortifiez l'*a* de *château*, de *gâteau*, de *râteau*, *bâton*, etc. Ces mots n'ont jamais été, ne sont et ne peuvent être que des iambes. Pourquoi cet *â* sur une syllabe éminemment brève, que tout le monde fait et doit faire brève, infiniment brève, afin que la voix tombe et se repose sur *teau*, siège incontestable de l'accent? Un mot de

deux syllabes ne saurait avoir qu'un accent, qu'un temps fort. Si vous fortifiez la première syllabe, en disant *châ*, vous êtes obligé de rendre muette la dernière, en disant : *châ...te*. Effacez donc le signe circonflexe posé sur l'*a* comme vous l'avez déjà fait pour l'*o* de *coteau*. *Bateau*, *chateau*, *coteau*, *rateau*, *mari*, *coté*, *baton*, *agé*, *chalet*, *bati*, etc., n'ont et ne peuvent avoir qu'une seule et même prosodie ; tous ces mots sont des iambes et non pas des trochées : la brève y doit amener la longue. Mais nos anciens écrivaient *chateau* , *baston*, *aagé*, *gasteau*, *basti ;* nos anciens avaient tort, et nous devons corriger leurs fautes, au lieu d'en perpétuer le souvenir par une orthographe vicieuse qui les rappelle. D'ailleurs, n'écrivaient-ils pas aussi *costeau*, que vous avez sagement rendu bref ?

Il est bon de fortifier, d'alourdir la première voyelle de *blâme*, *gâte*, *pâme*, *pâte*, *âge*, *hâle*, *pâle*, *grêle*, *mêle*, *traîne*, *maître*, *île*, *hôte*, *rôle*, *ôte*, *trône*, *bûche*, etc., la seconde voyelle de *contrôle*, *aumône*, etc., mais il faut absolument que le signe circonflexe disparaisse lorsque vous écrirez *blamé*, *gater*, *pamée*, *paté*, *agé*, *halé*, *palie*, *grélé*, *mélée*, *trainer*, *maitresse*, *maitrise*, *hotel*, *enrolé*, *oter*, *troner*, *détronée*, *bucher*, *controlé*, *aumonier*, etc.; par la même raison qui vous fait écrire et prononcer *île*, *ilot*, *extrême*, *extrémité*, *secrète*, *secrétaire*, *règle*, *régler*, etc. L'accent tonique passant alors de la première à la seconde syllabe, la première devient nécessairement brève, et ne saurait être chargée d'un signe de lenteur, qui ne peut, qui ne doit point être observé. S'il s'agit d'un mot de trois syllabes, l'accent tonique passe de la deuxième à la troisième. Cet accent supprimé dans *chateau*, *rotie*, *bati*, *palie*, *pamer*, *gatée*, *halé*, *trainée*, *hotel*, *oté*, *baton* , *frolé*, *troner*, *pronée*, etc., etc., comme impertinent et nuisible ; remplacé par l'accent aigu, bref, dans *grélé*, *mélé*, *bélé*, sera rétabli dans *châtelain*, *rôtisseur*, *bâtiment*, *pâlissant*, *pâmoison*, *gâtera*, *hâlera*, *traînera*, *maîtriser*, *hôtellier*, *ôtera*, *bâtonné*, *frôlement*, *trônerait*, *grêlera*, *mêlera*, *prônerait*, *bêlera*, etc. ; parce qu'en alourdissant le premier son de ces mots de trois syllabes, il en détermine la prononciation en glissade, il constitue le *sdrucciolo*, et marque,

figure, note même ces dactyles précieux que les Provençaux et les Italiens, les Normands et les Anglais observent avec tant de soin ; dactyles qui donnent tant d'énergie, d'animation, d'élégance pittoresque à leurs discours.

J'ai choisi divers temps des verbes, écrivant indifféremment *bati*, *blamons*, *palie*, *pronée*, *pamer*, afin de vous montrer que la présence de la voyelle ferme, succédant à celle que vous dégradez à tort par un accent circonflexe, suffit pour commander la suppression de cet accent. Ainsi *blamer*, *blamée*, *blama*, *blamait*, *blamât*, *blamons*, *blamez*, *blamaient*, *blamant*, etc., présentant les mêmes qualités sonores, doivent perdre l'accent que leur type radical *blâme* porte à bon droit, et que *blâment* conservera. *Palir*, *pali*, *palie*, *palissent*, *pâle*, *pâlissez*, *pâlissant*.

Vous avez supprimé des accents circonflexes tout à fait innocents ; ils n'étaient qu'inutiles sur les mots *chûte*, *nôce*, *joûte*, etc., que vous écrivez maintenant *chute*, *noce*, *joute*, etc. ; à plus forte raison devez-vous faire disparaître les circonflexes parasites, stupidement nuisibles que je viens de signaler. Ces accents mis sur des mots brefs, tels que *bâton*, *mêler*, *abîmer*, *prôner*, *bûcher*, me semblent autant de points d'orgue curieusement placés, dessinés sur les triples croches d'un trait véhément, que le clavier de Thalberg, l'archet de Vieuxtemps doivent articuler, enlever avec la rapidité de l'éclair.

Quelques mots tels que *prêteur*, *pêcheur*, *pêcher*, *tâcher*, etc. devront garder leur circonflexe, signe qui va les distinguer de *préteur*, *pécheur*, *pécher*, *tacher*, etc., homonymes ayant une signification différente. Le sens de la phrase pourra les faire reconnaître au passage ; et le lecteur aura soin de leur donner une même prononciation, en glissant vivement sur la première syllabe de ces mots.

Châlet, | manoir, | hôtel, | château, | si bien | bâtis.

Essayez de chanter ce vers, tout en iambes, en observant les valeurs de vos circonflexes, et vous serez sifflé dès le premier mot. Quand vous aurez entonné *châ*..... ....*teau*, l'audi-

toire n'attendra pas que vous ayez ridiculement traîné *bâ......ti.*

Dans ce château que Dieu confonde...
Dans le château dont je suis commandant...
Là, retiré dans mon château...

Je pourrais vous citer encore quelques douzaines de vers chantés dans nos opéras où l'excellente déclamation de nos musiciens fait glisser rapidement la première syllabe de *château* sur une double croche placée à l'extrémité du temps faible, pour amener la seconde syllabe *teau* sur le temps fort, siége de l'accent. C'est donc à tort que vous prétendez alourdir, alonger des syllabes éminemment brèves, qui ne peuvent raisonnablement être que brèves, d'après les règles que vous avez posées. *Blamer*, *méler*, *diner*, *oter*, ne sauraient être mesurés, scandés autrement que *ramer*, *céler*, *miner*, *doter*.

Tous les mots français de deux syllabes, à terminaison masculine, doivent recevoir la mesure de l'iambe; comme tous les mots latins de deux syllabes, quelle que soit leur quantité, deviennent des spondées pour les musiciens.

— A l'égard de l'*e* muet, il suffit de savoir deux choses. La première, Qu'il ne commence jamais un mot. La seconde, Qu'il ne se trouve jamais en deux syllabes consécutives à la fin d'un mot. » D'Olivet, *Traité de la Prosodie française.*

Ces deux muettes peuvent cependant se trouver à la file, au moyen de la réunion de deux mots, tels que *dites-le*, *faites-le*, sur lesquels on ne peut musicalement s'arrêter. Il faut alors placer l'accent sur un troisième vocable, que le parolier voudra bien ajouter : *dites-le-moi*, *faites-le bien.* Mais si le temps du verbe présente une syllabe ferme, sur laquelle on puisse établir un repos, *renvoyez*, *admirez*, par exemple, le pronom *le*, syllabe muette, s'unit au verbe et lui donne une terminaison féminine : *admirez-le*, *renvoyez-le*, rimeront alors très bien avec *elle*, *nacelle*, etc.

Vite, vite, renvoyez-le,
S'il s'explique devant elle,
Basile gâtera tout.

L'accent ne saurait être posé sur *le;* vous ne pouvez donner un son ouvert à ce *le* sans l'associer par l'élision à quelque adverbe ou préposition, et vous tombez alors dans une amphibologie telle que : *admirez-le à toute heure, renvoyez-le enfin.* Ainsi la seule manière de prononcer musicalement des phrases de ce genre, c'est de dire *admirelle, renvoyelle.*

Un valet manque-t-il à rendre un verre net?
Condamnez-le à l'amende, et s'il le casse au fouet.

L'élision amène ici l'amphibologie dont je viens de parler. Nous entendons *condamnez l' à l'amende*, et le valet de Racine devient une *valette*, une servante, si vous l'aimez mieux.

Dans un livre prodigieusement obtus, confus et diffus (1), qui renferme pourtant d'excellentes choses, Antoine Scoppa, Sicilien, n'a pas craint d'imprimer : — J'ai répété mille fois dans la première partie de cet ouvrage, que la langue française n'a, en général, et ne peut avoir des mots *sdruccioli.* Cet avantage de dactyliser est réservé à l'italienne et même à l'anglaise. » Scoppa devait ajouter : A l'allemand, à l'espagnol, au polonais, ainsi qu'à toutes les langues slaves.

L'italien *sdrucciolare* signifie **glisser**; le vers *sdrucciolo*, vers à glissade, est terminé par un dactyle, dont la première syllabe porte l'accent, et figure seule dans la mesure du vers, les deux brèves qui suivent cette longue sont annulées et s'évaporent, comme notre *e* muet s'évapore à la fin de nos rimes féminines. Ainsi les mots *sorri.... dere, dimen..... tico, Na..... poli, Pe..... saro*, et tous les autres *sdruccioli*, n'ont pas plus de valeur en italien que *pruden...ce, mali....ce, fem...me, ro...se*, n'en ont à la fin des vers français. Nous supprimons une muette finale, et les Italiens escamotent deux syllabes finales(2) sur lesquelles on glisse vivement, après avoir frappé l'accent qui les précède. Rien n'est gracieux, énergique, élégant et leste comme le *sdrucciolo*.

---

(1) *Les Vrais Principes de la versification*, etc., par A. Scoppa, Paris, veuve Courcier, 3 volumes in-8, 1811-12-14.

(2) Quelquefois quatre, comme dans *abbe...verinscne*; mais c'est très

Scoppa ayant offert son livre à l'Institut de France, notre société savante chargea le musicien Choron de lui faire un rapport sur l'œuvre nouvelle, dont un extrait fut couronné le 6 avril 1815. Voilà donc le musicien littérateur Choron et l'Institut, assistés des journalistes les plus éminents de Paris dont l'inutile faconde, la critique inhabile, se taisait comme à l'ordinaire sur le point capital; voilà donc à peu près toute la France intelligente et docte, opinant du bonnet, proclamant avec Scoppa, le Sicilien, que la langue française, n'ayant et ne pouvant jamais avoir de mots *sdruccioli* (1), devait, jusqu'à la fin des siècles, s'abstenir de toute glissade imprudente; affirmant d'un ton solennel que les Italiens, les Anglais devaient seuls jouir de cet agrément. Et tous ces juges inflexibles, prompts à condamner la langue française sans la comprendre, sans la connaître, entendaient pourtant chaque jour l'*Orphée* de Gluck, où le traducteur a placé toute une litanie de *sdruccioli!* Chantée en chœur, à l'unisson d'abord, sur une mélodie énergique, brutalement sublime, et que la vigueur de son caractère, de ses contours, de son attaque, son étrangeté même, signalaient, recommandaient également à l'attention générale; que fallait-il de plus à cette litanie pour être gravée dans toutes les mémoires comme dans tous les cœurs?

Chi mai dell' E....... rebo
Fralle cali........... gini,
Sull' orme d'Er....... cole
E di Piri............. too,
Conduce il piè?

---

rare, et d'un résultat déplaisant. Les Slaves se dispensent même d'écrire les syllabes escamotées, ils les remplacent par une virgule.

(1) — La langue française n'a point de mots de cette espèce. » CHORON, *Rapport présenté au nom de la section de musique, et adopté par la classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France dans ses séances du* 18 *avril et des* 2 *et* 9 *mai* 1812, *sur un ouvrage, etc.* Signé les commissaires; Gossec, Grétry, Méhul, A. Choron, rapporteur. Paris, Didot, 1812, in-4 de 9 feuilles 1/2, page 7.

Aux *sdruccioli* de Calsabigi, dont le rhythme acerbe convient admirablement à ce chœur de démons, le traducteur Moline a substitué les glissades suivantes :

Quel est l'auda......... cieux,
Qui dans ces som. ...... bres lieux,
Ose porter............. ses pas,
Et, devant *le*.......... trépas,
Ne frémit pas?
Que la peur, la. .... terreur
S'emparent *de*......... son cœur,
A l'affreux hur........ lement
De Cerbère é........... cumant
Et rugissant!
Qui t'amène en......... ces lieux,
Mortel présom.......... ptueux?
C'est le séjour......... affreux
Des remords dé......... vorants,
Et des gémis. .... sements,
Et des tourments.

(*Orphée chante, et le chœur répond :*)

Par quels puissants. .... accords,
Dans le séjour......... des morts,
Malgré nos vains........ efforts,
Il calme la............. fureur
De nos transports?

(*Orphée chante, et le chœur répond :*)

Quels chants doux et. ... touchants,
Quels accords ra........ vissants!
De si ten*dres*........ accents
Ont su nous dé......... sarmer
Et nous charmer.
Qu'il descende aux..... enfers,
Les chemins sont...... ouverts;
Tout cède à la......... douceur
De son art en......... chanteur,
Il est vainqueur.

Le vers à glissade n'a pas besoin de rime, sa cadence lui suffit. Pour se conformer à notre usage, Moline a cru devoir rimer les siens, à l'exception d'un seul, qui pourrait se dérober à votre attention, si je ne vous invitais à le chercher. Les trois accents qui portent à faux sur *le*, *de*, *dres*, sont des

taches que le parolier aurait fait disparaître aisément, s'il ne s'était pas soumis au joug de la rime, dont il n'ose prouver l'inutilité qu'une seule fois.

Christophe de Barrouso, se réglant sur une très ancienne pastourelle de maître Richard de Semilli, écrivit son *Jardin amoureux* en vers de dix syllabes, coupés en deux parties égales. 1530. On appela ce mètre *vers en taratantara*, parce que *taratantara*, prononcé deux fois, donnait la cadence et la mesure de ces vers. Bonaventure des Perriers, Régnier Desmarets, et de nos jours, Alfred de Musset, Mme Desbordes-Valmore, etc. ont adopté ce rhythme gracieux, et d'une symétrie admirable pour la musique.

Quand d'un | seul trait | j'ai vidé | mon grand verre, |
S'il faut | chanter, | j'aime cet | instrument ; |
Comme à | l'oreil | le à mon cœur | il sait plaire, |
Et l'œil | se mi | re en ce pur | diamant. |

CHOEUR.

Cet harmonica | joyeux et brillant |
Frappe la mesu | re, et, toujours sonnant, |
Vient donner aux voix | un accord charmant, |
C'est bien le meilleur | accompagnement. |

Guitare et vi. . . . . olon,
Hautbois, flûte et. . . . basson,
N'ont pas ce jo. . . . . . li son,
Et je préfère
Mon verre.

Dans ce couplet de chanson, j'ai combiné trois rhythmes différents : quatre vers de dix, mesurés par deux et deux, trois et trois syllabes ; quatre vers en taratantara ; trois glissades et deux féminins.

Percy, ramè. . . . . ne-moi
Dans le bocage,
Où j'ai reçu. . . . . ta foi
Dans mon jeune âge.

La duchesse de Perth, en ses *Mémoires*, voulant attribuer l'air du *God save the king* à Lulli, présente les paroles suivantes

comme l'original d'un cantique, écrit d'abord pour la maison de Saint-Cyr, et que les Anglais auraient traduit :

Grand Dieu, sauvez.. le roi !
Grand Dieu, vengez.. le roi !
Vive le roi!
Que toujours glo..... rieux,
Louis victo......... rieux,
Voie ses en........ nemis
Toujours soumis!

Ce prétendu cantique de Saint-Cyr n'est lui-même qu'une mauvaise traduction de l'air national des Anglais, traduction qui, malgré sa faiblesse, reproduit les glissades anglaises *glorious*, *victorious*, modelées comme les nôtres sur les *sdruccioli* des Italiens. Si l'on ignorait que la musique de cet air est, non pas de Hændel, comme plusieurs l'ont assuré, mais de Henri Carey, la version française prouverait du moins que cette mélodie, scandée en *sdruccioli*, ne peut appartenir au siècle de Louis XIV : nos vers à glissade étaient parfaitement inconnus de Quinault et de Lulli, de Bernard et de Rameau.

Voilà pourtant une seconde nichée de *sdruccioli* français, antérieure à la décision très impertinente de Scoppa, de Choron, de l'Institut, d'Auger (T. du *Journal de l'Empire*).

Deux accents sont donnés par nos tragédiens à certains mots trop longs, dont les trois dernières syllabes forment incontestablement un *sdrucciolo*.

Se peut-il qu'en ce temps de déso*lation*.
VOLTAIRE.
Avec Bri*tannicus* je me re*concilie*.
RACINE.
Font insen*siblement* à mon i*nimitié*
Succéder... Je serais *sensible à la pitié?*
Idem.

Ces quatre derniers mots s'ajustent encore pour nous donner deux glissades musicales.

Le fils tout *degouttant* du meurtre de son père.

Si Talma ne faisait point la glissade ordinaire, s'il s'abstenait de dactyliser sur *dégouttant*, c'est qu'il privait l'*e* de son accent, et prononçait *degouttant*, afin que l'auditoire, bien et duement averti, ne confondît pas ce mot avec son homonyme *dégoûtant*.

Mlle Raucourt prononçait *in*, *im* comme les Latins et les Provençaux; elle disait *imposa*, dans le monologue de Cléôpatre (Ve acte de *Rodogune*) et non pas *aimposa*, suivant l'usage adopté généralement à Paris.

A la Comédie-Française, on prononce *Achéron ;* à l'Académie royale de Musique, on a toujours dit *Akéron :* ce mot est ainsi plus leste et mieux sonnant.

Armer et *mer* peuvent rimer pour l'œil et non pas pour l'oreille. *Mer* se prononce comme *air*, *éclair*, et *armer* comme *aimer*, *charmer*. On appelait *rimes normandes* les rimes de cette espèce, attendu qu'elles étaient un résultat de la prononciation énergiquement accentuée des Normands. Corneille, Racine, Voltaire même ont fait usage de ces rimes; Molière ne les a point rejetées, et Mercure commence le prologue d'*Amphitryon* par ces vers :

Tout beau, charmante Nuit, daignez vous *arrêter*,
Il est certain secours que de vous on desire,
Et j'ai deux mots à vous dire
De la part de *Jupiter*.

— Les comédiens de Paris ont pris depuis quelque temps la mauvaise manière de donner un son retentissant à l'*r* finale des infinitifs en *er* pour sauver les mauvaises rimes des poètes modernes. » BRUZEN LA MARTINIÈRE, *Nouveau Recueil des épigrammatistes français*, tome I, page 230, Amsterdam, 1720.

Ai-je suffisamment prouvé que les Français possédaient une infinité de mots *sdruccioli* simples, tels que *malicieux*, *pressentiment*, *Apollon*, *violon*, *furieux*, *baliveau*, *chapiteau*, *désarmé*, *solliciteur*, *assassin*, ou composés tels que *sombres lieux*, *vains efforts*, *joli son*, *mène-moi*, etc.? Faut-il encore que je vous montre des glissades musicalement notées par nos anciens? Les mots *châtelain*, *bâtonné*, *rôtisseur*, *grêlera*, *châti-*

ment, *pâlira*, *bêlement*, *hâlera*, *bâtiment*, *sûreté*, *pâmoison*, *mènera*, etc., etc. ne sont-ils pas des *sdruccioli* français incontestables, puisque nos prédécesseurs ont eu le soin de nous en léguer la notation claire et précise? Ai-je démontré que sur ce point notre langue ne le cédait en rien à celle des Anglais et même des Italiens? Si les docteurs Scoppa, Choron, l'Institut et l'élite des journalistes, ayant en tête Auger, se sont trompés grossièrement à cet égard, on doit l'attribuer à la prononciation molle, trainante et lâche des Parisiens. A force de vouloir adoucir les aspérités de la langue française, ils l'ont affadie et décolorée. Ils en ont oblitéré les contours, effacé les accents; et la variété, l'énergie de ses rhythmes a disparu, pour les académiciens du moins. Essayez de polir une médaille admirable. Avec un peu de bonheur, beaucoup de patience et d'émeril, vous la rendrez unie et brillante comme un petit miroir. Enlevez les bosses, les rugosités du pavillon du Louvre, un mur de jardin, au cordeau tiré, va se montrer à la place des reliefs de Jean Goujon.

Il est tout simple que les pères du concile aient jugé qu'il était impossible de dactyliser avec une langue énervée et réduite à l'état de gélatine, de *pois pilés*, comme disaient nos anciens. *Aï à a tata pou un*, j'ai vu les garçons de Robert et de Beauvilliers répondre à cet appel, en apportant *subitò* de l'*anguille à la tartare pour un*. Ils comprenaient à merveille ce jargon que le chanteur *Gaat* avait mis à la mode; croyez-le, je vous en *doe ma paoe d'oeu*. De *tata pou un*, on fit *tatapoin*, sobriquet dont on affubla les lions de l'époque, à cause de leur manière de s'exprimer. C'est justement alors, en 1812, que l'Institut prononça le ridicule et mémorable arrêt (1) qui privait le français des *sdruccioli*. L'Institut faisait donc preuve de raison, de sagesse, en décidant qu'il était impossible de dactyliser avec *Aï à a tata pou un*.

---

(1) Couronner un ouvrage purement didactique, et d'un style pitoyable, n'est-ce pas en approuver la doctrine?

Bien que l'argot *tatapoin* ait perdu son crédit, il en reste encore quelques traces, et ce serait faire tort au français que de le confondre avec le langage parisien. Si le *tatapoin* est banni maintenant de nos académies et du monde galant, changeant de forme, il s'était réfugié dans les églises de Paris. C'est là qu'il jouit de son droit d'asile et d'immunité; c'est là que vous pourrez entendre estropier, lacérer, affadir, énerver le latin à la journée, à dire d'experts. Ce latin parisiennisé, ce jargon qu'une prononciation stupidement vicieuse a rendu barbare, ignoble, immonde, incompréhensible, diabolique même, fait dresser les cheveux à la tête des Anges, Archanges, Séraphins, Trônes et Dominations. Belzébuth seul, qui l'a dicté, se pâme d'aise en l'écoutant. Qu'une paysanne chante naïvement *janva koeli*, pour *janua cœli*, rien n'est plus excusable; mais que des théologiens nourris dans les colléges, ayant expliqué Virgile et Cicéron, Horace et Tacite, ayant pali sur le *Regia Parnassi*, pour ajuster l'hexamètre et le pentamètre, le sapphique et l'adonien, s'évertuent à corrompre à beau plaisir de gorge cette langue religieusement sonore, sans avoir égard à ses intonations, à ses accents, à sa quantité surtout, si bien réglée et marquée, voilà ce qu'on ne saurait imaginer.

L'esprit d'imitation stupide pour tout ce qui vient de Paris est tel en province, que des ecclésiastiques provençaux d'un haut savoir, qui, naturellement, disent le latin dans la perfection, s'étudient à le prononcer diaboliquement, *more parisiensi*. Bien mieux! ils ne craignent pas de se montrer en public coiffés d'un tambourin, d'un étui de manchon, d'un tuyau de poêle, comme Sganarelle, au lieu de conserver le feutre à larges bords, qui seul peut s'harmoniser avec la robe longue. Le tambourin posé sur une soutane offre à l'œil une dissonance intolérable; ce n'est pas de l'élégance, mais une caricature, une pantalonnade indigne du caractère sacerdotal. Les censures de l'Église ont jadis proscrit les perruques des prêtres, elles devraient maintenant frapper sur leurs tambourins.

Les Provençaux, les Normands surtout dactylisent admirablement. Si les Anglais possèdent un avantage aussi précieux, c'est à nous qu'ils le doivent : ils tiennent le *sdrucciolo* des compagnons de Guillaume-le-Batard. Les Normands et les Provençaux auront civilisé poétiquement l'Angleterre, l'Italie, peut-être l'Espagne, et Paris n'aura d'autre soin que de priver la France des trésors qu'elle a fait rayonner jusqu'au delà des Alpes et des mers! Paris logera, paiera des académies pour fausser, énerver, aplatir l'idiome français, pour le déshériter des richesses qu'il a prodiguées à nos voisins! Mais Paris, cette Béotie élégante et musquée de la Gaule, n'est pas la France entière, et c'est fort heureux pour la nation. Le premier duc d'Épernon se moquait à bon droit du langage mou, décoloré, trainant de la cour. Il aurait plutôt choisi de perdre sa fortune, que de renoncer à ses dactyles gascons, à son accent d'une poétique et musicale énergie. Il y mettait son honneur, comme un Espagnol à conserver sa moustache.

— L'accent est l'ame du discours, il lui donne le sentiment et la vérité. Se piquer de n'en point avoir, c'est se piquer d'oter aux phrases leur grace et leur énergie. L'accent ment moins que la parole. C'est peut-être pour cela que les gens bien élevés le craignent tant. C'est de l'usage de tout dire sur le même ton qu'est venu celui de persiffler les gens sans qu'ils le sentent. A l'accent proscrit succèdent des manières de prononcer ridicules, affectées, et sujettes à la mode, telles qu'on les remarque surtout dans les jeunes gens de la cour. Cette affectation de parole et de maintien est ce qui rend généralement l'abord du Français repoussant et désagréable aux autres nations. Au lieu de mettre de l'accent dans son parler, il y met de l'air. Ce n'est pas le moyen de prévenir en sa faveur. »

Vous possédiez l'accent et vous l'avez proscrit; la cour et les académies ont dégradé le français, au point d'en faire un animal sans vertèbres. Voilà ce que vous dit le même Jean-Jacques Rousseau, qui d'abord avait refusé l'accent à cet

idiome. Si des littérateurs, privés du sens auditif, ont méconnu, condamné, banni, cette harmonieuse puissance, les musiciens la rétabliront. Sans accent, point de rhythme possible dans le chant vocal; et sans rhythme, la musique n'est plus qu'une trainante psalmodie.

— Ennemie de la médisance et de la moquerie, Mme la dauphine de Bavière ne pouvait supporter ni comprendre la raillerie et la malignité du style de la cour, d'autant moins qu'elle n'en entendait pas les finesses. En effet, j'ai vu les étrangers, ceux même dont l'esprit paraissait le plus tourné aux manières françaises, quelquefois déconcertés par notre ironie continuelle; et Mme la dauphine de Savoie, que nous avions eue enfant, n'a jamais pu s'y accoutumer : elle disait assez souvent à Mme de Maintenon, qu'elle appelait *sa tante* par un badinage plein d'amitié : — Ma tante, on se moque de tout ici. » *Souvenirs de Mme de Caylus.*

— L'accent de la langue française a changé sous les deux derniers règnes; la cour de Louis XIV était galante, avait un ton chevaleresque; sous Louis XV on imitait faiblement les manières nobles et les graces de l'ancienne cour, enfin le langage des courtisans de nos jours (1788) n'est presque point accentué, et le bon ton consiste à n'en avoir aucun. Doit-on inférer de là que la musique a changé avec l'accent? Non; le cri de la nature ne change point, et c'est lui qui constitue la bonne musique. » GRÉTRY, *Essais sur la Musique*, tome 1, page 97.

Dans les romans épistolaires ou les publications de lettres familières de nos auteurs, celles de Malherbe, par exemple, les typographes ont la coutume de mettre *au même*, *à la même*, lorsque l'écrivant s'adresse à la personne précédemment nommée. Cette misérable épargne de travail et de caractères peut ne pas contrarier le lecteur qui suit le cours de l'ouvrage, et procède sans interruption du commencement à la fin; mais s'il a quelques notes à prendre, quelques observations à faire, s'il veut citer la lettre où se trouve le passage remarqué, s'il veut savoir et dire à qui la lettre est

adressée, il faudra que ce lecteur revienne sur ses pas, et feuillette les deux tiers du volume, pour connaître enfin quel est ce *même*, quelle est cette *même*, qui s'obstine à garder l'anonyme. Ne vaudrait-il pas mieux que chaque lettre portât son adresse en tête, et que l'on apprît sur-le-champ que ce *même* est M. de Peiresc ou tout autre?

Dans le sac ridicule où *la mode* enveloppe

aujourd'hui presque toutes les lettres missives, ces autographes perdent leur adresse et les timbres de la poste, qui feraient connaître leur destination, leur date, souvent omise, témoignages quelquefois d'une haute importance pour les colligeurs d'écrits historiques et les tribunaux. Garder l'enveloppe afin de la joindre à la lettre est un embarras ; ces deux pièces figurent mal dans les portefeuilles, encore plus mal sous verre. D'ailleurs, la suscription peut avoir été mise par une main étrangère, et dans ce cas le témoin chante faux ; tandis que l'adresse figurant au dos de la lettre est toujours authentique. Un écrivain qui se respecte ne doit jamais fourrer ses épîtres dans un sac.

Parlerai-je des noms si grotesquement alongés de plusieurs de nos théâtres? **L'Opéra comique** est un opéra comique du *théâtre national de l'Opéra-Comique :* la jolie phrase que voilà, bien mélodieuse surtout! *L'Odéon, la Gaieté, l'Ambigu* même peuvent figurer gracieusement dans le discours; mais le *théâtre de la Porte-Saint-Martin!* où placera-t-on cette périphrase hideuse, interminable? Que signifient ces mots *théâtre de la République, théâtre de la Nation?* tous les théâtres de la France ne sont-ils pas des théâtres de la république et de la nation ? Vous qui savez si bien réduire les mots à leur plus simple figure, en disant : *réac*, *démo*, *démo-soc*, pourquoi n'abrégez-vous pas aussi toutes ces appellations lourdement ridicules, en disant *théâtre Mique, Tin, Blique, Tion?* Ou, ce qui serait mieux, que n'imitez-vous les brasseurs de bière, en donnant à vos salles des noms de fleurs ou de fruits? vous auriez les théâtres de *la Rose*, du *Camélia*, de *l'Orange* ou du *Melon*. Florence

n'a-t-elle pas le théâtre du *Concombre?* Cela ne serait-il pas plus élégant et surtout plus bref? *Signor, la vita è corta*, dit Arlequin ; pourquoi perdre son temps à tracer, à bégayer, mastiquer d'incommodes syllabes parfaitement inutiles? Nos littérateurs craignent-ils que leur fiacre ne s'embourbe pas? Paris est-il bati dans l'île des Lanternes, pays où l'on ne se presse guère et même point du tout?

Un théâtre portant un nom de fleur ou de fruit peut changer de genre, et conserver toujours la même dénomination. Que l'on y joue la comédie ou le mélodrame, que l'on y bégaie le vaudeville, que l'on y chante l'opéra, la salle de *la Rose* ou de *la Tulipe* n'aura point à changer son enseigne. Elle désignera le lieu, non le genre du spectacle.

Cette nouvelle affaire se rattache à l'ancienne. Pour s'y *rattacher*, il faudrait que, d'abord unie à l'*ancienne*, elle en eût été séparée plus tard; ce qui ne saurait être, puisque la *nouvelle affaire* n'existait point encore. *Rattacher* signifie *attacher de nouveau*, faire *rattacher* synonyme d'*attacher* est absurde; c'est ruiner de fond en comble tout l'édifice du langage. Si l'on adoptait cette substitution ridicule, il faudrait annuler d'abord le mot *attacher*, devenu parfaitement inutile. Il faudrait subir le barbare système qui doit être la conséquence inévitable de cette substitution, et dire aussi : Que l'on a *rouvert* la porte Saint-Denis, qui jamais ne fut close; que l'on a *refait, réédifié, reconstruit, relevé, rebati* l'arc de triomphe de l'Étoile, quoiqu'on ne l'ait *fait, édifié, construit, élevé, bati* qu'une seule fois. S'il était nécessaire de prouver que *refondre* n'exprime pas du tout la même chose que *fondre*, je vous dirais que, sans la précieuse différence qui distingue ces deux mots, il serait impossible de faire comprendre aux plus intelligents, que la colonne de la grande armée et sa statue de Napoléon, ayant été *fondues* en 1808, la statue seule fut *refondue* en 1833.

J'espérais que l'auteur des *Remarques sur la langue française* signalerait cette expression vicieuse pour la condamner; point du tout. M. Francis Wey *rattache* comme tous ses con-

frères; il *rattache* comme l'académicien Villemain, et comme les brosseurs de prose quotidienne; il *rattache* sans avoir *attaché*, puis *détaché*, ce qu'il ne saurait *rattacher* qu'après ces deux opérations préliminaires.

La même observation s'applique au verbe *redemander*, dont on use presque toujours sans raison, sans discernement, sans égard pour ce qu'il signifie. Si les acteurs ont été *demandés* une première fois pendant le cours de la pièce, on peut dire qu'ils ont été *redemandés* après la chute du rideau. Mais si le public ne les a *demandés* qu'à la fin du spectacle, et par conséquent qu'une seule fois, dire qu'ils ont été *redemandés* est au moins une impertinence. Ne souriez-vous pas lorsqu'un épicier se sert du mot *rentrer* au lieu d'*entrer ?* Oseriez-vous dire qu'une demoiselle, agée de quinze ans et quinze minutes, s'est *remariée* la semaine dernière?

ACTE II, SCÈNE I.

LA FLÈCHE.

Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut.

Bologne était renommée pour la fabrication des luths, Crémone pour ses violons, l'Angleterre fournissait des violes à toutes les nations, avant que François I[er] n'eût appelé Duiffoprugcar à Paris.

> — Qui veut un luth de Bologne,
> Ne prend-il pas des plus vieux ? »

se disait alors pour justifier en quelque sorte un mariage disproportionné, sur le regard de l'âge des époux. Ce proverbe s'accorde parfaitement avec ce que Frosine dit au galant suranné.

— Je voudrais que vous l'eussiez entendue parler là-dessus. Elle ne peut souffrir du tout la vue d'un jeune homme; mais elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lors-

qu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse. Les plus vieux sont pour elle les plus charmants ; et je vous avertis de n'aller point vous faire plus jeune que vous n'êtes. Elle veut tout au moins qu'on soit sexagénaire ; et il n'y a pas quatre mois encore qu'étant prête d'être mariée, elle rompit tout net le mariage, sur ce que son amant fit voir qu'il n'avait que cinquante-six ans, et qu'il ne prit point de lunettes pour signer le contrat. »

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE.

-oo-

Paris. — Typographie de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.

MOLIÈRE MUSICIEN.

Paris. — Typ. de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.

MOLIÈRE MUSICIEN

NOTES SUR LES OEUVRES DE CET ILLUSTRE MAITRE,

ET SUR LES DRAMES DE CORNEILLE,
RACINE, QUINAULT, REGNARD, MONTLUC, MAILLY, HAUTEROCHE, SAINT-ÉVREMOND,
DU FRESNY, PALAPRAT, DANCOURT, LESAGE,
DESTOUCHES, J.-J. ROUSSEAU, BEAUMARCHAIS, ETC.;
OU SE MÊLENT DES CONSIDÉRATIONS

SUR

L'HARMONIE DE LA LANGUE FRANÇAISE,

PAR

CASTIL-BLAZE.

Ridendo, castigat aures.
SANTEUL, con variazione.

TOME SECOND.

PARIS
CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9.

—

1852

AMPHITRYON.

MOLIÈRE, **1668.**

ACTE I, SCÈNE II.

SOSIE.

Je vois devant notre maison
Certain homme dont l'encolure
Ne me présage rien de bon.
Pour faire semblant d'assurance,
Je veux chanter un peu d'ici.

MERCURE.

Qui donc est ce coquin qui prend tant de licence
Que de chanter et m'étourdir ainsi ?
Veut-il qu'à l'étriller ma main un peu s'applique?

SOSIE.

Cet homme assurément n'aime pas la musique.

Ce dernier vers est devenu sentence familière, proverbe, mille et mille fois répété, lorsque l'occasion de le redire encore se présente.

SOSIE, *battu par Mercure.*

Ah! qu'est-ce-ci ? grands dieux! il frappe un ton plus fort.

Métaphore charmante du musicien Molière. Il va *crescendo* serait faible et vulgaire, si toutefois *crescendo* était connu du temps d'Amphitryon ou même de Molière. *Il frappe un ton plus fort*, représente ici, très agréablement, *il chante un ton plus haut*.

ACTE III, SCÈNE VIII.

ARGATIPHONTIDAS.

Argatiphontidas ne va point aux accords.
Écouter d'un ami raisonner l'adversaire,

Pour des hommes d'honneur n'est point un coup à faire ;
Il ne faut écouter que la vengeance alors.
Le procès ne saurait me plaire ;
Et l'on doit commencer toujours, dans ses transports,
Par bailler, sans autre mystère,
De l'épée au travers du corps.

Être de tous bons accords est une métaphore empruntée à la musique, où la quinte (dominante) figure dans les accords de tonique et de dominante. *Être de tous bons accords*, c'est se montrer conciliant, toujours prêt à calmer, apaiser la colère de deux antagonistes. On dit encore, dans le même sens : *Il est du bois dont on fait les vielles. Il est du bois dont on fait les flûtes.* Lorsque le matamore thébain dit, brutalement :

Argatiphontidas ne va point aux accords,

Sosie pourrait faire un *da capo*, disant, avec ou sans calembour :

Cet homme assurément n'aime pas la musique.

Sous le nom de *Seigneur des Accords*, Étienne Tabourot, procureur du roi au bailliage et chancellerie de Dijon, publia ses *Bigarrures et touches* en 1560. Les armes parlantes de sa maison étaient un tabour, plus tard appelé *tambour*, avec cette devise *A tous accords.* Pour se désigner sans se nommer, Tabourot apposait seulement sa devise au bas de ses vers; il n'en avait pas trouvé de plus propre à son humeur ; voulant faire entendre qu'il s'accommodait au goût de tout le monde, comme le tambour, dont le son est inappréciable, s'accommode sans préparation à toute espèce de concerts de voix et d'instruments. Il y figure seulement pour augmenter le bruit ; et, comme dit le Seigneur des Accords, il est propre en temps de guerre pour animer les soldats ; en temps de paix, il est pris pour instrument de bal.

Anne Bégat, honnête et gracieuse damoiselle, ayant reçu de Tabourot un sonnet signé de sa devise : *A tous Accords*, répondit par un autre sonnet, que ces mots précédaient : *Réponse d'Anne Bégat au Seigneur des Accords.* Cet harmonieux

surnom lui resta, Tabourot se plut à le mettre sur le titre de son livre, qui, pour n'être pas bien rare, n'en est pas moins très curieux.

Le blason parlant de Tabourot ne dit plus rien pour sa famille, depuis que *tabour* est devenu *tambour;* mais il conviendrait admirablement au virtuose Tamburini.

Beaumarchais s'était aussi donné pour emblème un tambour, avec cette devise : *Silet nisi percussus*, il se tait s'il n'est battu.

Sous le titre d'*Amusements philologiques, ou Variétés en tous genres*, par G. P. Philomneste, un autre Dijonnais, Peignot a reproduit une partie des *Bigarrures et touches* du Seigneur des Accords. Dijon, V. Lagier, 1842, in-8, troisième édition.

La Parodie d'Amphitryon, drame en vaudevilles en trois actes, avec un prologue, par Raguenet, représentée, le 11 janvier 1713, sur le théâtre de Lille. 1713, in-12, sans nom de ville ni d'imprimeur.

L'*Amphitryon* de Molière, devenu livret d'opéra dans les mains de Sedaine, musiqué par Grétry, ne réussit point lorsqu'il fut représenté devant la cour, au chateau de Versailles, le 15 mars 1786. — Les paroles en ont été trouvées plates et burlesques. Le musicien Grétry est convenu lui-même que le *poème* (style de l'époque) ne lui avait rien inspiré, et que la musique ne répondait point à la réputation de son auteur. » BACHAUMONT ET PIDANSAT, *Mémoires secrets*.

Revu, corrigé, diminué, ce lyrique *Amphitryon* ne fut pas plus heureux à Paris lorsqu'il s'y montra, le 15 juillet 1788, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique.

Il Marito, comédie de Ludovico Dolce, imprimée à Venise, est une imitation de l'*Amphitryon* de Plaute.

Dryden a traité ce sujet pour le théâtre de Londres, et s'est aidé beaucoup de l'œuvre de Molière.

Lady Worthley Montague, dans sa huitième lettre datée de Vienne, parle d'une comédie d'*Amphitryon*, qu'elle vit en 1716 dans cette capitale de l'Autriche, et dit : — La farce commença par Jupiter qui tombait amoureux en lorgnant à

travers une ouverture de nuages... Mais le plus plaisant était l'usage que Jupiter faisait de sa métamorphose; car à peine le voyez-vous sous la figure d'Amphitryon qu'au lieu de courir chez Alcmène avec les transports que Dryden lui prête, il fait appeler le tailleur du prince, et lui filoute un manteau galonné. Il escroque encore à son banquier un sac d'argent, à un juif, une bague en diamants, et l'intrigue enfin roule sur les chagrins que ces particuliers causent au véritable Amphitryon pour les dettes contractées par le dieu... C'est ce que les Allemands appellent une pièce à brouhaha.»

Le succès de l'*Amphitryon* de Molière, en vers libres, fit penser que cette versification était plus propre à la comédie; cependant l'usage des rimes plates et des alexandrins prévalut, surtout pour les comédies de caractère. Voltaire a dit: — Les vers libres sont d'autant plus malaisés à faire, qu'ils semblent plus faciles, et qu'il y a un rhythme très peu connu qu'il faut y observer, sans quoi cette poésie rebute. » Voltaire a raison; et, si nous exceptons l'*Amphitryon* de Molière, toutes les comédies, tous les opéras comiques écrits en vers libres devraient être mis en prose, pour la plus grande satisfaction de l'oreille.

Ce rhythme, dont le goût du musicien Molière l'avait si bien instruit, fait que sa comédie est un chef-d'œuvre de style. On y rencontre cependant une licence damnable, plus de soixante fois répétée ; c'est celle de ne pas séparer des vers d'une consonnance différente soit masculine, soit féminine.

MERCURE.

Ma foi, me trouvant las, pour ne pouvoir fournir
Aux différents emplois où Jupiter m'engage,
Je me suis doucement assis sur ce nuage,
Pour vous attendre *venir*.

LA NUIT.

Vous vous moquez, Mercure, et vous n'y songez *pas:*
Sied-il bien à des dieux de dire qu'ils sont las?

Prologue.

AMPHITRYON.

SOSIE.

Sur un haut, vers cet endroit,
Était leur infanterie;
Et plus bas, du coté droit,
Était la *cavalerie.*
Après avoir aux dieux adressé les *prières*,
Tous les ordres donnés, on donne le signal.

Scène I.

Ce genre de poésie était sans doute alors dispensé de l'observation de la règle que nous suivons aujourd'hui pour l'ordonnance régulière des rimes mêlées. Chaulieu, Chapelle, Mme Deshoulières et beaucoup d'autres poëtes du même temps ont failli sur ce point. Ce défaut, insupportable pour une oreille musicienne, se rencontre même dans des couplets de chanson. Racine l'a reproduit dans les stances d'*Esther : Rois, chassez la calomnie*, qu'il destinait à la musique.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME.

MOLIÈRE, 1670.

ACTE I, SCÈNE II.

M. JOURDAIN.

Cette chanson me semble un peu lugubre; elle endort; et je voudrais que vous la pussiez un peu ragaillardir par-ci par-là.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il faut, monsieur, que l'air soit accommodé aux paroles.

Il y a deux manières d'accorder les paroles avec la mélodie : d'abord à l'égard du sentiment, des images, de la passion qu'elles indiquent, annoncent et que le musicien doit exprimer et peindre par les moyens puissants de son art. La seconde consiste à faire marcher les vers d'aplomb et librement sous le chant vocal, en observant les règles de la ponctuation avec une exactitude suffisante pour ne pas altérer le sens grammatical. La première de ces conditions est presque toujours remplie par nos musiciens, ils savent donner une allure vive et brillante aux airs écrits sur des paroles gaies, et rembrunir leurs couleurs, ralentir le mouvement de leurs compositions si l'œuvre littéraire qui sert de thème à la mélodie est d'un caractère triste ou mélancolique. Nos musiciens rempliraient plus aisément encore la seconde condition, mais pour faire marcher librement et d'aplomb les vers sous le chant vocal, il est absolument nécessaire que ces vers existent, et nos paroliers leur donnent trop souvent de la prose consonnante, de la prose sans rhythme, cadence, ni mesure.

Comment faire alors pour observer le précepte que Molière a posé ? Comment accommodera-t-on un air dont les moindres fragments sont dessinés avec toute la régularité gracieuse

du rhythme et de la mesure, comment accommoder cet air d'une symétrie élégante avec l'insipide fatras, la prose inerte et raboteuse, le gachis de nos paroliers? De tels éléments sont incompatibles avec toute mélodie cadencée; le musicien l'a vu du premier coup d'œil, et, désespérant de les accorder avec ses chants, il brise, torture, massacre ces paroles rebelles, et répand leurs déplorables lambeaux sur sa musique. Elle n'en procède pas moins librement, c'était le seul moyen de la débarrasser des entraves qui l'auraient arrêtée à chaque pas, mais nul au monde ne pourra comprendre ce que les chanteurs vont dire en l'exécutant. Tous ces mots coupés, hachés, disloqués, n'ont plus aucune signification; c'est ce que vous entendez à l'Opéra tous les jours, et principalement quand Auber, Meyerbeer se sont donné le soin d'accommoder ainsi la prose des livrets. Vous ne comprenez pas le baragouin des acteurs, je le crois bien, les musiciens de l'orchestre après cent vingt, cent trente-huit répétitions ne se montrent pas plus habiles que vous. Ils n'auront les mots de toutes ces énigmes, la clé du grimoire que quand le livret leur aura produit les paroles remises en leur ton naturel par le bécarre de l'imprimeur.

Mme Damoreau nous avait gracieusement chanté plus de cent fois le *décamoilon*, *décamoilon*, *décamoilon* du *Dieu et la Bayadère*, mot grec que nous croyions égaré dans un opéra complètement indien, avant que nous eussions deviné ce que la charmante bayadère voulait nous dire. Le livret imprimé vint ensuite nous donner les éléments divers dont ce mot bizarre se composait : *Dès qu'à moi l'on* a recours.

Permettez-moi d'abandonner un instant le texte de Molière pour vous donner de la prose royale de Charles IX et de Louis XIV.

ACADÉMIE DE MUSIQUE.

Charles, par la grace de Dieu, roy de France. A tous présens et avenir, salut. Comme nous avons en singulière recommandation à l'exemple de très-bonne et loüable mémoire, le roy François nostre ayeul, que Dieu

absolve, de voir par tout celuy nostre royaume les lettres et la science florir, et mesmement en nostre ville de Paris, où il y a un grand nombre d'hommes qui y travaillent et s'y estudient chacun jour. Et que l'opinion de plusieurs grands philosophes anciens ne soit à mespriser, à sçavoir qu'il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines loix, d'autant que la pluspart des esprits des hommes se conforment et comportent selon qu'elle est ; de façon que là où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravez, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginez. A ces causes et ayant veu la requeste en nostre privé conseil, présentée par nos chers et bien amez Jean-Antoine de Baïf et Joachim Thibault de Courville, contenant que depuis trois ans en çà ils auroient avec grande estude et labeur assiduel unanimement travaillé pour l'advancement du langage françois, à remettre sus, tant la façon de la poësie, que la mesure et reglement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains, au temps que ces deux nations étoient plus florissantes, et que dès cette heure pour le peu qu'ils ont employé, ils auroient déjà parachevé quelques essays en vers mesurez mis en musique, mesurée selon les loix à peu près des maistres de la musique du bon et ancien âge. Et qu'après l'entreprise loüable, menée jusques à tel point, ils n'aient pu penser ny trouver meilleur moyen de mettre en lumière l'usage des essais heureusement reüssis, desirans non seulement retirer fruict de leur labeur mais encore suivant la pointe de leur première intention multiplier la grace que Dieu leur auroit élargie, que dressans à la manière des anciens, une Académie ou compagnie composée, tant de compositeurs, de chantres et joüeurs d'instruments de la musique, que des honnestes auditeurs d'icelle, que non seulement seroit une eschole pour servir de pepiniere, d'où se tireront un jour poëtes et musiciens, par bon art, instruits et dressez pour nous donner plaisir, mais entierement profiteroient au public... Avons pour l'establissement de l'Académie susdite permis et accordé, etc., etc. En témoin de ce, nous avons signé ces presentes de nostre main et à icelles fait mettre et apposer nostre sceel. Donné au faux-bourg Saint-Germain au mois de novembre 1570. Et de nostre regne le 10. Ainsi signé Charles.

ACADÉMIE DE DANSE.

— Bien que l'art de la danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et les plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices, et entre autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre, dans nos armées, mais encore en temps de paix, dans les divertissements de nos ballets ; néanmoins il s'est, pendant

les désordres des dernières guerres, introduit dans le dit art, comme dans tous les autres, un grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable...

» Beaucoup d'ignorants ont tâché de défigurer la danse et de la corrompre en la personne de la plus grande partie des gens de qualité ; ce qui fait que nous en voyons peu dans notre cour et suite, capables d'entrer dans nos ballets, quelque dessein que nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et desirant rétablir le dit art dans sa perfection, et l'augmenter en tant que faire se pourra, nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne ville de Paris une Académie royale de Danse, composée de treize des plus expérimentés du dit art, savoir :

MM. Galant du Désert, maître à danser de la reine;
Prévôt, maître à danser du roi ;
Jean Renaud, maître à danser de Monsieur ;
Guillaume Raynal, maître à danser du Dauphin ;
Nicolas de Lorges ;
Guillaume Renaud;
Jean Picquet ;
Florent Galant du Désert;
Jean de Grigny.

Donné à Versailles, le 1661, signé Louis. »

L'acte, dont la date est restée incomplète, ne désigne que ces neuf académiciens ; des nominations subséquentes portèrent leur nombre à treize.

Après avoir ouï sa majesté musicienne Charles IX, et sa majesté danseuse Louis XIV donner en personne leurs conclusions motivées sur la musique et la danse ; conclusions que ces artistes couronnés ont eu soin de faire précéder par des *considérants* aussi flatteurs qu'ils sont honorables pour ces arts libéraux ; on ne sera point surpris de voir les professeurs du *Bourgeois gentilhomme* tenir des discours qu'au premier abord on taxerait d'outrecuidance. Avec de tels précédents et le Code en main, le maître à danser et le maître de musique pouvaient hardiment faire valoir toute l'importance de leurs talents.

M. JOURDAIN, *après avoir chanté son air.*

N'est-il pas joli?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Le plus joli du monde.

LE MAITRE A DANSER.

Et vous le chantez bien.

M. JOURDAIN.

C'est sans avoir appris la musique.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Vous devriez l'apprendre, monsieur, comme vous faites la danse. Ce sont deux arts qui ont une étroite liaison ensemble.

LE MAITRE A DANSER.

Et qui ouvrent l'esprit d'un homme aux belles choses.

M. JOURDAIN.

Est-ce que les gens de qualité apprennent aussi la musique?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

Je l'apprendrai donc. Mais je ne sais quel temps je pourrai prendre; car, outre le maître d'armes qui me montre, j'ai arrêté encore un maître de philosophie qui doit commencer ce matin.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

La philosophie est quelque chose; mais la musique, monsieur, la musique...

LE MAITRE A DANSER.

La musique et la danse... La musique et la danse, c'est là tout ce qu'il faut.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il n'y a rien qui soit si utile dans un État que la musique (1).

LE MAITRE A DANSER.

Il n'y a rien qui soit si nécessaire aux hommes que la danse.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Sans la musique, un État ne peut subsister.

---

(1) Savoir doucement chanter
Sur la lyre de beaux carmes (vers),
Sied bien avec le hanter
Vaillamment le fait des armes.

PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue.*

LE MAITRE A DANSER.

Sans la danse, un homme ne saurait rien faire.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde, n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique.

LE MAITRE A DANSER.

Tous les malheurs des hommes, tous les revers funestes dont les histoires sont remplies, les bévues des politiques, les manquements des grands capitaines, tout cela n'est venu que faute de savoir danser.

M. JOURDAIN.

Comment cela ?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

La guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union parmi les hommes ?

M. JOURDAIN.

Cela est vrai.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Et si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle (1)?

M. JOURDAIN.

Vous avez raison.

LE MAITRE A DANSER.

Lorsqu'un homme a commis un manquement dans sa conduite, soit aux affaires de sa famille, ou au gouvernement d'un État, ou au commandement d'une armée, ne dit-on pas toujours : Un tel a fait un mauvais pas (2) dans une telle affaire ?

M. JOURDAIN.

Oui, on dit cela.

---

(1) C'est où fleurit musicale harmonie,
Où règne aussi justice plantureuse.

TERPANDRE dans PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue.*

Platon rapporte que Damon, célèbre musicien, disait qu'on ne pouvait rien changer à la musique sans que la république n'en reçût dommage.

(2) POLICHINELLE.

Quand une actrice fait cela,
Cette actrice s'oublie.

LA DANSEUSE.

Des danseuses de l'Opéra,
C'est la chorégraphie.

Les Métamorphoses de Polichinelle, 1740.

LE MAITRE A DANSER.

Et faire un mauvais pas peut-il procéder d'autre chose que de ne savoir pas danser (1)?

M. JOURDAIN.

Cela est vrai, et vous avez raison tous deux.

LE MAITRE A DANSER.

C'est pour vous faire voir l'excellence et l'utilité de la danse et de la musique (2).

M. JOURDAIN.

Je comprends cela à cette heure.

— Je le soutiens, une ville se défendra toujours bien quand elle sera dans la joie. Mgr. le grand Prieur de Vendôme commandait en Provence en 1695. La flotte des ennemis parut cinq ou six fois devant Toulon : mais outre que ce prince avait pris soin lui-même de visiter tous les dehors, et de mettre tous les postes bien en état, devinez l'invincible garnison qu'il avait jetée dans la ville. Gaultier (3) y comman-

---

(1) Un baladin nommé *Faucheri*, qui n'était point assis avec les autres vint dire par-dessus les épaules que les royaumes se ruinaient faute de la danse. T. A. d'Aubigné, *le Baron de Fœneste,* 1620.

(2) Là sont sages les vieillards,
Les jeunes preux et gaillards,
Qui savent baller, chanter,
Et leur ennemi dompter.
Pindare dans Plutarque, *Vie de Lycurgue.*

(3) Pierre Gaultier, de la Ciotat, musicien excellent, ouvrit à Marseille un théâtre lyrique le 28 janvier 1682, par *le Triomphe de la Paix*, opéra de sa composition. Comme il desservait les villes voisines, Gaultier dirigea par terre ses meilleurs chanteurs sur Montpellier en 1697, et s'embarqua pour Cette avec le reste de sa troupe et le matériel de son théâtre. Le navire, poussé par une tempête, alla se briser sur les côtes d'Afrique, tout périt corps et biens.

Carpentras est la première ville de France où l'on ait chanté l'opéra français, 1646. Ce spèctacle ne fut produit à Issy qu'en 1659, à Paris qu'en 1671, à Marseille qu'en 1682, à Lyon qu'en 1688.

dait vingt filles de l'Opéra, autant de chanteurs, de danseurs et de symphonistes. Poisson, fils et frère de rois du comique, quel grand nom que celui de *Poisson !* Ceux d'Alexandre et de César ne sont pas de plus beaux noms de guerre : eh bien ! Poisson y était à la tête d'une fort bonne troupe de campagne, et les rigaudons redoublaient sur le port et dans toutes les rues à proportion des voiles qui paraissaient. Jamais les ennemis n'osèrent s'approcher de Toulon. Une ville est imprenable tant qu'elle est dans la joie. » PALAPRAT, *Discours sur* les Empiriques, *comédie*.

En 1814, pendant le siége de Hambourg, le prince d'Eckmül ordonna que les représentations dramatiques devinssent plus fréquentes en cette ville, qu'il défendait si bien. Un soir, Mme Mainvielle-Fodor étant en scène ; Crémont, chef d'orchestre, à son pupitre; mon frère Elzéar, capitaine au 108e de ligne, au balcon; un boulet de canon entra sans billet, et vint se loger au paradis. Le point d'orgue fut général ; mais le chef d'orchestre remit tout son monde à la mesure, les chanteurs attaquèrent d'une voix ferme, et le spectacle arriva sans trouble à sa fin.

L'armée française avait des soins affectueux pour sa cantatrice favorite, l'état-major veillait avec une tendre sollicitude sur un gosier si précieux. Mme Fodor aimait à se rafraîchir, non pas avec des bols flambants de punch, comme plusieurs seraient tentés de le croire, c'est du lait qu'elle prenait tous les jours en abondance : chaque virtuose a sa boisson particulière. Il n'y avait plus une seule vache dans la ville ; ces infortunées laitières, mises en pièces, avaient été dévorées sans pitié. La *prima donna* se plaignit d'un massacre si général, dont la funeste conséquence devait arrêter la distribution des cavatines. On avisa sur-le-champ aux moyens de prévenir ce malheur public. Une sortie poussée avec la plus grande vigueur, jusqu'aux lieux où ces intéressantes quadrupèdes broutaient, mit une belle vache au pouvoir des Français ; elle fut amenée en triomphe à la cantatrice. Afin de préserver cette vache conquise des attaques d'un populaire affamé,

pour la mettre à l'abri de l'émeute, de la révolte de tant de ventres qui n'avaient point d'oreilles, et ne savaient nullement apprécier les airs de bravoure, les polonaises et les cavatines, il fallut l'attacher par les cornes, la hisser avec des poulies, et la faire monter au grenier. Le machiniste du théâtre voulut bien prêter à cette fille d'Io les engins qui servaient à l'enlèvement d'Armide et de Renaud. C'est dans cette étrange et nouvelle retraite que la nourrice captive fut traitée avec autant de soins qu'on en prodiguait jadis à son aïeul Apis l'Égyptien, *per l'uso de l'esimia e gentilissima cantante.* Voilà pourtant un rossignol qui reçoit la becquée d'une vache.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Voulez-vous voir nos deux affaires?

M. JOURDAIN.

Oui.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Je vous l'ai déjà dit, c'est un petit essai que j'ai fait autrefois des diverses passions que peut exprimer la musique.

M. JOURDAIN.

Fort bien.

LE MAITRE DE MUSIQUE, *aux musiciens.*

Allons, avancez. (*A M. Jourdain.*) Il faut vous figurer qu'ils sont habillés en bergers.

M. JOURDAIN.

Pourquoi toujours des bergers? on ne voit que cela partout.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel, en dialogue, que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions.

Empruntons quelques phrases au *Coquet trompé* de Baron. 1685.

LA COMTESSE. Voulez-vous venir à l'Opéra?

LA MARQUISE. Ah! Dieu m'en garde! il me fatigue à mourir. Au moins, je ne dis cela qu'à vous; car ce serait un crime d'en dire autant dans le monde. Je sais qu'il est du bel air de faire l'adorateur de la musique; et je sais un de nos bons amis, agé de soixante ans, qui dernièrement me

vint dire que dans peu il espérait savoir solfier. Pour moi, quoique, fort jeune, l'on m'ait bercée de musique, que l'on me l'ait fait apprendre avec soin, je vous jure que je n'ai pu, aux dépens du bon sens et de la raison, entendre tous ces héros me parler de leurs malheurs en chantant. » Acte II, scène 9.

C'est dans les premiers temps de l'Opéra que l'on a fait le plus de mauvaises plaisanteries sur le langage adopté pour la scène lyrique. Nous sommes trop avancés maintenant pour qu'il soit nécessaire de combattre les anciens adversaires du langage musical ; que le personnage s'exprime en musique, en lignes rimées ou par gestes, il ne nous semble pas plus impertinent. Julia, la vestale, marchant au supplice ; Didon, expirant sur le bucher, parlent et ne chantent pas : elles se servent du langage adopté pour le drame lyrique. Desireux de jouir d'un plaisir séduisant et nouveau, nous avons fait des concessions judicieuses sans lesquelles ce plaisir ne pourrait exister. On peut lire cependant les *Amusements sérieux et comiques* de Du Fresny, la *Lettre de Saint-Évremond au duc de Buckingham*, ces opuscules renferment, sur ce sujet, des choses très curieuses. Je donnerai dans cet ouvrage quelques scènes de la comédie de Saint-Évremond ayant pour titre *les Opéras*.

Certains commentateurs ont cru découvrir, dans le dernier couplet du Maître de musique, un trait satirique dirigé contre l'opéra italien introduit en France, par Mazarin, en 1645, et contre l'opéra français qui préparait son début. Je pense au contraire que par ces mots très significatifs : *quand on a des personnes à faire* **parler en musique**, Molière, en ouvrant la voie à notre Académie royale de Musique, impose silence aux mauvais plaisants qui voudraient faire croire qu'elle va chanter. Par la conclusion de son discours, il trace le plan de conduite de cette Académie, en lui disant que, pour la vraisemblance, il faut qu'elle donne dans la bergerie, et c'est ce qu'elle a fait. Molière exclut de la scène lyrique les princes et les bourgeois, c'était encore très bien raisonné, vu les objections plus ou moins ridicules des oppo-

sants, qui TOUJOURS sont des envieux. Après de telles soustractions, que restait-il à Perrin, à Cambert, fondateurs de notre opéra, que leur restait-il? la mythologie et la féerie. Le champ était encore assez vaste, et des personnages fantastiques semblaient inventés tout exprès pour faire accepter un langage séduisant, mais très peu naturel. L'Académie a suivi le plan que le grand homme lui traçait; elle a même saisi le mot de l'énigme qu'il lui laissait à deviner, en exploitant les fictions de la mythologie antique, de la féerie du moyen âge, combinées plus ou moins adroitement avec les fadaises de la bergerie. Ce commerce de dieux, de demi-dieux, de nymphes, de dryades, de héros d'Homère, de paladins et de paladines, de pâtres et de patresses durait depuis cinquante-deux ans, lorsque Fuzelier dit à son musicien Colin de Blamont :

> Je me sens pourtant là remuer une bile
> Qui veut me conseiller une action virile.

Depuis cent ans et plus les Italiens ont produit sur la scène lyrique sainte Ursule, Marie Stuart et Christophe Colomb, il me semble que nous pourrions être audacieux au point de tenter la fortune avec Alcibiade et la belle Aspasie, Antoine et la gentille Cléopâtre, Tibulle et la tendre Délie, et montrer enfin des personnages historiques sur le théâtre de l'Opéra. »

Les Fêtes grecques et romaines réussirent à merveille en 1723.

De Lafont et Mouret avaient pourtant introduit des marquis, des bourgeois, des paysans en habits français, taillés à la mode du jour, dans *les Fêtes de Thalie*, en 1714. Un acte de cet opéra-ballet était écrit en provençal. Il fallut que les bourgeois vinssent d'abord sonder le gué, les personnages historiques ne furent lancés que onze ans après; tant on avait de respect pour les héros de Plutarque !

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez

de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

Il paraît que ces deux jours de la semaine étaient spécialement choisis pour les réunions musicales. Je le crois avec d'autant plus de raison que les directeurs de l'Opéra, dont le théâtre fut ouvert l'année suivante (1671, 10 mars,) ne les prirent pas. L'Opéra donna ses représentations les dimanches, mardis, vendredis, depuis les fêtes de Pâques jusqu'à la Saint-Martin (11 novembre). Pour la saison d'hiver, une quatrième représentation par semaine avait lieu le jeudi. Pendant toute l'année, les premières représentations d'ouvrages nouveaux ou remis en scène étaient données invariablement le jeudi.

L'ordre relatif aux jours de la semaine fut observé jusqu'en 1817. Les directeurs des bals et jardins publics, que l'on avait mis de nouveau sous le joug de l'Opéra, pour lui payer un tribut sur leurs recettes, obtinrent alors que ce théâtre leur cédât le dimanche en toute propriété.

— Toutes les saisons sont bonnes pour les bonnes comédies ; mais les grands auteurs ne veulent guère exposer leurs pièces nouvelles que depuis la Toussaint jusqu'à Pâques, lorsque toute la cour est rassemblée au Louvre et à Saint-Germain. Ainsi l'hiver est destiné pour les pièces héroïques, et les comiques règnent l'été : la gaie saison voulant des divertissements de même nature.

» Il est bon de remarquer ici, que les comédiens n'ouvrent le théâtre que trois jours de la semaine : le vendredi, le dimanche et le mercredi ; si ce n'est qu'il survienne, hors de ces jours-là, quelque fête non solennelle. Ces jours ont été choisis avec prudence ; le lundi étant le grand ordinaire pour l'Allemagne, pour l'Italie, et pour toutes les provinces qui sont sur la route ; le mercredi et le samedi, jours de marché et d'affaires, où le bourgeois est plus occupé qu'en d'autres ; et le jeudi étant consacré en bien des lieux pour un jour de promenade, surtout aux académies, aux colléges. La

première représentation d'une pièce nouvelle se donne le vendredi, pour préparer l'assemblée à se rendre plus grande le dimanche suivant, par les éloges que lui donnent *l'annonce et l'affiche.* On ne joue la comédie que trois jours de la semaine pour donner quelque relâche au théâtre, et comme l'attachement aux affaires veut des intervalles, les divertissements demandent aussi les leurs. *Voluptates commendat rarior usus.* » CHAPPUZEAU, *le Théâtre François.* 1674.

Alternant avec la Comédie-Italienne, les deux Théâtres-Français ouvraient leurs salles aux jours qu'ils s'étaient choisis avec *prudence.* Leurs représentations étaient données en même temps, aux mêmes heures ; de sorte que nul ne pût assister aux deux premières exhibitions de l'*Alexandre* de Racine, produit sur deux théâtres rivaux pendant une même soirée. J'aime beaucoup ce trait de galanterie française, de prudence bien éveillée, cet abandon généreux du lundi que Lyon et Milan, Strasbourg et Munich avaient adopté ; respect à la propriété! L'annonce, faite sur le théâtre, donnait des éloges à la pièce nouvelle, c'était bien naturel ; mais il paraît que l'affiche poussait la hardiesse jusqu'à se permettre la réclame.

Après une telle digression le *da capo* de la réplique me semble nécessaire; si je veux reprendre et renouer le fil de mon discours. *Una altra volta, per carità, sior maestro.*

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

M. JOURDAIN.

Est-ce que les gens de qualité en ont ?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

J'en aurai donc. Cela sera-t-il beau ?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Sans doute. Il vous faudra trois voix, un dessus, une haute-contre et

une basse qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un téorbe et d'un clavecin pour les basses-continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles.

On voit que le mot impropre de *basse-taille*, pour désigner la voix grave qui chante la basse, n'était point encore en usage. J'ai fait abandonner ce mot en lui substituant celui de *baryton*, adopté généralement depuis quelques années; et nous disons aujourd'hui comme nos anciens disaient *une basse*, *une voix de basse* pour désigner l'organe de Lablache, de Levasseur, d'Herman-Léon, d'Obin, de Brémond; j'ai remis en crédit l'ancienne dénomination de *ténor*. Le mot *haute-contre* désignait une voix plus élevée et moins volumineuse que le ténor, c'était le *contraltino* des Italiens. Tous les termes choisis pour la nomenclature des voix, et même des morceaux de musique et de leurs mouvements, ont été dans l'origine empruntés au latin. *Superius*, *secundus superius*, *contra altus*, *tenor*, *barytonans*, *bassus*, sont devenus sans aucun effort, *soprane*, *second soprane*, *contralte*, *ténor*, *baryton*, *basse*. Si je préfère *soprane*, francisé légèrement, à *dessus* employé par Molière, c'est que *soprane* sonne plus agréablement à l'oreille et ne présente pas un double sens.

— Il m'a cité l'exemple d'un chantre de Notre-Dame (je crois que c'était une basse) à qui un rhume avait fait perdre entièrement la voix depuis six mois; ce médecin l'entreprit, et avec une tisane d'*erysimum*, le tira d'affaire en telle sorte que non-seulement il parle, mais il chante, et a la voix aussi forte qu'il l'ait jamais eue. » RACINE. *Lettre V à Boileau*, Paris, 25 juillet 1687.

— S'il advenoit qu'il feust despité, courroussé, fasché, ou marry; s'il trepignoit, s'il pleuroit, s'il cryoit, lui apportant à boyre, l'on le remettoit en nature et soubdain demeuroit quoy et joyeulx. Une de ses gouvernantes m'ha dit jurant sa fy, que de ce faire il estoit tant coustumier, qu'au seul son des pinthes et flaccons, il entroit en ecstase, comme s'il goustoit les joyes du paradis. En sorte que elles, considérans ceste complexion divine, pour le resjouir au matin

faisoyent devant lui sonner des voyrres avecques ung coulteau, ou des flaccons avecques leurs touponts, ou des pinthes avecques leurs couvercles. Auquel son il s'esgayoit, il tressailloit, et luy-mesme se bersoit en dodelinant de la teste, monochordisant des doigtz et barytonant du cul. » RABELAIS, *Gargantua*, livre I, chapitre 7.

> Là, maint gosier, barytonant bondit,
> Qui lay prononce, ou ballade accentue,
> Vire lay vire, ou rondel arrondit.
>
> JEAN LE MAIRE DE BELGES, *Description du Temple de Vénus.*

Ténor est le seul mot qui demande une explication. Ténor, du verbe *tenere*, teneur, celui qui tient. La voix aiguë d'homme fut ainsi nommée, attendu que son office était de *tenir* le motif donné, le thème choisi dans le plain-chant, de le tenir ferme en dépit de toutes les figures et broderies dont les anciens compositeurs ornaient la musique d'église. Placée au-dessus des basses et barytons, au-dessous des contraltes et sopranes, cette voix médiaire *tenait* ses grosses notes de plain-chant, dont l'allure majestueuse était en opposition constante avec les dessins recherchés, les figures, les arabesques élégantes, rapides, parfois extravagantes du contre-point.

Les violes, le téorbe (1), le luth (2), le clavecin, avaient le privilège exclusif d'accompagner la musique de chambre. Leur son plus doux, la faculté de former des accords, des harpèges, les faisaient préférer au violon sur lequel nos compatriotes n'étaient pas suffisamment habiles. Accompagner des voix, un chant qui n'avait aucune mesure déterminée, et qu'il fallait suivre à la piste, était fort difficile. Les violonistes d'ailleurs touchaient rarement juste ; on leur abandonnait le

---

(1) Ninon de l'Enclos jouait très bien du téorbe. Elle tenait ce talent de son père, habile musicien, et le téorbiste le plus renommé de son temps.

(2) Dans le premier intermède du *Malade imaginaire*, Polichinelle dit, en prenant son luth : — Voici de quoi accompagner ma voix. »

soin de jouer les préludes, les ritournelles, et de se faire entendre pendant que les voix se taisaient. L'air de Caron, dans l'*Alceste* de Lulli, 1674, est d'une telle conformité pour l'accompagnement avec le système établi par le maître de musique de M. Jourdain, qu'il semble écrit sous sa dictée. Molière était musicien *quoi qu'on die.*

Je veux bien admettre que Molière ait pu se faire donner par un expert les détails de la scène du maître d'armes. C'est une page isolée dans ses œuvres : elle était sans prélude et n'aura point de suite. Mais lorsqu'un auteur dramatique parle d'un art avec autant de précision que de sagacité, qu'il est éloquent sans effort, qu'il touche juste en abordant la partie technique en ses menus détails; lorsqu'il décrit le pouvoir, les agréments, les séductions de cet art avec le discernement du connaisseur, et la vive affection qu'un amant passionné montre pour sa maîtresse; lorsqu'il revient si souvent à sa musique chérie, ne fût-ce que pour lui dire, et toujours à propos, un mot de tendresse ou de galanterie; croyez que ce poète est musicien de cœur, d'esprit et de savoir.

Les premiers airs arrangés et publiés avec accompagnement de clavecin sont ceux de *la Belle Arsène* de Monsigny, d'*Atys* de Piccinni, la délicieuse romance de Martini *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment;* ils ne furent mis au jour qu'en 1780. Avant cette époque, on livrait les airs de chant aux amateurs avec une partie de basse-continue, ainsi nommée parce qu'elle ne s'arrêtait jamais; les silences que la basse d'orchestre observait, ayant été remplis au moyen de fragments empruntés aux parties médiaires, qui suppléaient la basse d'orchestre quand elle se taisait. Des chiffres posés sur cette basse-continue indiquaient aux accompagnateurs les accords qu'ils devaient harpéger ou plaquer sous le chant. Les parties de violon, notées tout au long pour les préludes et les ritournelles, figuraient seulement en tête comme à la fin de chaque morceau.

Le luth, l'archiluth, le téorbe, la mandore, la pandore, la mandoline, sont des instruments d'une même famille, dont

la guitare est la souche. Le luth, armé de vingt cordes, est plus ancien que le téorbe. Inventé du temps de Louis XIII, le téorbe fut réduit à quatorze cordes. La guitare nous est venue des Espagnols, qui la tenaient des Maures. Nos anciens l'appelaient *guiterne*, *guiterre;* ces noms et celui de *guitare* procèdent également de *cithara*, mot grec latinisé. Les joueurs de luth étaient appelés familièrement *luthériens;* et trois luths, au dire des musiciens, formaient les armes parlantes de Luther.

En opposition à *teint de lis*, on disait *teint de luths*.

Voulez-vous des couvre-chefs,
Voulez-vous des bavolettes?
Voulez-vous des chaperons,
Ou de gentes damoiselles?
Voulez-vous ces teints de luths,
Ou bien ces claires brunettes?
Çà, çà, çà, desquelles voulez-vous?
Desquelles, desquelles?

Le Parnasse des Muses, Chansons à danser, n° 188, in-18, Paris, 1627.

Visage de rebec, se disait d'un visage maigre et mal fait ressemblant aux grotesques figures que l'on taillait à l'extrémité des manches des rebecs, anciens violons à trois cordes.

— Ah ! mon amie, où étiez-vous? Que faisiez-vous à Isle, où vous étiez, lorsque je vous desirais ici? Partout où je rencontre le plaisir, je vous y souhaite. Voilà M. Schistre qui prend sa mandore. Le voilà qui joue quelque musique. Quelle exécution ! Tout ce que ses doigts font dire à des cordes est incroyable; et comme Mme d'Holbach et moi nous n'en perdions pas un mot ! — Le joli courroux ! — Que cette plainte est douce. — Il se dépite; il prend son parti. — Je le crois. — Les voilà qui se raccommodent. — Il est vrai. — Le moyen de tenir contre un homme qui sait s'excuser ainsi. — Il est sûr que nous entendions tout cela. DIDEROT. *Lettre XLVII, à Mlle Voland*, 20 octobre 1760.

Je me souviens d'avoir entendu tout cela, mais sur la guitare, caressée ou déchirée avec une verve incroyable par

Huerta. Francesco Cruz Cordero, avocat à Buenos-Ayres, nous a fait entendre à Paris, en novembre 1851, sa musique d'une excellente école, dont les effets surpassent tout ce que l'on avait osé tenter sur la guitare. Ce virtuose brésilien ne doit son talent qu'à lui-même. On croit assez généralement que les guitares abondent au Brésil; point du tout, ce pays redevenu barbare en musique est maintenant veuf et dépeuplé même de ses guitares.

M. JOURDAIN.

Il y faudra mettre aussi une trompette marine. La trompette marine est un instrument qui me plaît, et qui est harmonieux.

Remarquons d'abord que c'est justement le moins harmonieux de tous les instruments de musique. Il est bruyant, mais il n'a d'autre harmonie que celle de ses aliquotes, harmonie fantastique et qu'il faut examiner avec la loupe de Savart ou de Chladni. Molière était un malin musicien !

Beaucoup de personnes savent ce que c'est qu'une trompette marine. Aux représentations du *Bourgeois gentilhomme*, je me suis aperçu que plusieurs l'ignoraient. En effet ce mot de *trompette marine* donne l'idée d'une conque de triton, d'un cornet à bouquin, d'un buccin, d'un turlututu, d'un taratantara de la même espèce. La trompette marine, ancien monocorde, *fidis ad modum tubæ resonans*, est un instrument de la forme d'une grande mandoline. Sur un manche extrêmement long, se déploie une seule corde de boyau très grosse, montée sur un chevalet qui ne touche que d'un pied sur la table. On presse la corde avec le pouce, tandis qu'on la frotte vivement avec l'archet. Les Italiens, les Espagnols, les Allemands, les Anglais, lui donnent le même nom que nous, *tromba marina*, *trompa marina*, *see-trompete*, *marine trumpet*.

Des matelots, jouant de la trompette marine, figuraient dans un des burlesques intermèdes de *Serse*, opéra sérieux de Francesco Cavalli, mis en scène, à la cour de Louis XIV, en 1660.

Les paradistes du boulevard imitent la trompette marine, en remplaçant la mandoline par une vessie pleine d'air, et gonflée comme un ballon.

En 1775, les joueurs de trompette marine faisaient encore leur partie dans la musique du roi. Le dessus de cet instrument était exécuté par H. G. Carrion de Nisas, la quinte par P. Anores, la basse par P. Féray. Comme les trombones, les trompettes marines figuraient au nombre de trois. Elles ne pouvaient faire sonner les trois notes de l'accord d'une autre manière, la double corde leur étant interdite.

La guzla, dont se servent encore les Dalmates, est une espèce de trompette marine. Voyez *Jean Sbogar* de Charles Nodier.

M. JOURDAIN.

Au moins n'oubliez pas tantôt de m'envoyer des musiciens pour chanter à table.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Vous aurez tout ce qu'il vous faut.

M. JOURDAIN.

Mais surtout que le ballet soit beau.

Il ne s'agit point ici de prétextes pour amener et justifier les divertissements de chant et de danse, qui doivent embellir le festin donné par le gentilhomme bourgeois à la marquise Dorimène. En adornant sa comédie de tous ces brillants accessoires, Molière s'est conformé fidèlement aux usages de son époque. On chantait, on dansait devant la table où banquetaient des convives de haut parage.

Van Dyck et Lély avaient chacun à leur service une compagnie nombreuse de musiciens dont l'office était de chanter et de jouer des symphonies pendant les festins somptueux que ces peintres célèbres donnaient. Van Dyck possédait à Londres deux hotels superbes ; l'un pour l'hiver, l'autre pour l'été.

— Mme de Châtillon entra comme je dinais, et que mes violons jouaient, elle me dit : — Avez-vous le cœur d'entendre ces violons, pendant que l'on assure que nous serons

tous chassés ? » Je lui répondis : — Il faut attendre et se résoudre. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1672.

Le trio chanté, le verre à la main, dans la scène première du quatrième acte, est écrit sur des paroles où la galanterie se mêle aux propos bachiques, style ordinaire des chansons de ce temps. Voyez *le Parnasse des Muses,* et cinquante recueils publiés par Ballard.

Un Anglais, digne émule de Jourdain, préparant une semblable fête, voulut avoir le premier chanteur de l'Académie royale de Musique.

— Quelle est la plus forte voix de l'Opéra ? » dit-il à l'un de ses familiers.

— C'est Marcelet. »

Nulle explication n'est demandée et donnée sur l'emploi que l'on veut faire de Marcelet. On l'invite, il arrive ; le repas est servi sur table ; Marcelet y prend place, mange et boit comme une basse-contre de Notre-Dame qu'il était. Au dessert, il est prié de chanter. D'une voix tonnante et libéralement abreuvée, il attaque le chœur de *Castor et Pollux :*

Brisons tous nos fers ;
Ébranlons la terre ;
Embrasons les airs ;
Qu'au feu du tonnerre
Le feu des enfers
Déclare la guerre.

Une, deux, trois.

Brisons tous nos fers.

Une, deux, trois, quatre.

Brisons.

Une.

Brisons.

Une, deux.

Brisons tous nos fers.

Marcelet, choriste basse profonde, tonnante, chantait sa partie du chœur des démons, et comptait paisiblement ses pauses, comme si les hautes-contre et les tailles avaient été là prêtes à remplir les vides laissés pour les repos de la basse. Marcelet, se livrant aux transports de sa verve bachique et diabolique, ébranlait réellement les parois de la salle. Le familier se démenait comme un possédé, voyant la méprise que sa réponse avait fait commettre innocemment. Il se lève, court au maître du logis, et lui dit : — Si vous m'aviez prévenu, je vous aurais amené Jéliotte. »

L'Anglais, au comble du bonheur, de la joie, du délire, s'écrie : — Bravo, Jéliotte ! Recommencez, et comptez sur dix, sur vingt guinées de plus. »

On vint à parler ensuite de la métempsycose, et Marcelet, enhardi par ce triomphe inespéré, voulant donner à sa voix de taureau, de buffle, une origine antique et respectable, dit qu'en effet il se souvenait d'avoir été jadis le veau d'or. — Vous n'en avez perdu que la dorure, lui repartit Mlle de Fel.»

Samuel Bernard donna cent louis à Mlle Sallé pour avoir dansé galamment à la noce du président Molé, devant la table où fonctionnaient les convives.

Le même banquier envoya mille livres à Mlle Le Maure, en remerciement de ce qu'elle avait repris le rôle de Délie dans *les Fêtes grecques et romaines*, le jour où la duchesse de Mirepoix, nouvelle mariée, fit son entrée solennelle dans le monde, et vint en grande loge, en toilette magnifique, étincelante, faire la révérence au public de l'Opéra. C'était l'usage, les jeunes épouses d'un certain rang ne pouvaient entrer dans le monde que par la porte de l'Opéra. Le parterre payait ce gracieux salut en applaudissements prolongés. Si la mariée était belle, tout Paris le savait dès le lendemain : on avait du moins exposé ce tableau vivant dans le cadre le plus avantageux.

Mlle Sallé préférait les billets de Samuel aux tendres madrigaux de Bernard le gentil. Après avoir ébauché quelques mariages, flatté l'espérance de plusieurs prétendants mil-

lionnaires, dont le plus riche était le financier Bourdon, elle partit pour l'Angleterre avec Lelio de la Comédie-Italienne.

Voltaire adresse une épître, sa quarante-troisième, à Mlle Sallé, que les Anglais appelaient à Londres pour la seconde fois. L'Opéra, ses virtuoses, figurent souvent dans les vers de ce poète. Voici de sa prose : — Je viens de voir une épigramme parfaite ; c'est de notre petit Bernard sur la Sallé. Il a troqué son encensoir contre des verges ; il fouette sa coquine après avoir adoré sa déesse. On ne peut pas mieux punir ce faste de vertu ridicule qu'elle étalait si mal à propos. »

Voltaire enrageait aussi d'avoir été dupe comme tant d'autres du manège de l'adroite princesse de théâtre. Il avait dit, en parlant de Mlle Sallé, sur le ton de Bernard amoureux :

De tous les cœurs et du sien la maîtresse
Elle alluma des feux qui lui sont inconnus.
De Diane, c'est la prêtresse
Dansant sous les traits de Vénus.

Et dans une autre pièce :

Sur les pas du plaisir je vole à l'Opéra,
J'applaudis tout ce qui me touche,
La fertilité de Campra,
La gaité de Mouret, les graces de Destouche,
Pélissier par son art, Le Maure par sa voix ;
L'agile Camargo, Sallé l'enchanteresse,
Cette austère Sallé faite pour la tendresse,
Tour à tour ont mes vœux et suspendent mon choix.

— Le portrait de Mlle Sallé va paraître. Il y aura quatre vers au bas, où sa vertu ne sera sans doute pas oubliée. Cette *vertu* se compte parmi les merveilles de l'Opéra, qui sont la *voix* de la Le Maure, le *jarret* de Dupré, la *jambe* de la Camargo. » 1733. *La Cour et Paris en* 1732-33. *Revue rétrospective*, seconde série, tome V.

La Bagatelle au jour vient de paraître,
Et son auteur ose vous l'envoyer.
Vertueuse Sallé, par le titre peut-être
Que l'ouvrage va t'effrayer !

Rassure-toi, l'enjouement l'a fait naître,
Mais j'y respecte la vertu...

BOISSY, mars 1735.

Fontenelle avait recommandé Mlle Sallé par une missive de sa main adressée à M. de Montesquieu, notre ambassadeur à Londres. Thiriot et l'abbé Dubos avaient précédemment donné des lettres de recommandation à Mlle de Subligny, célèbre danseuse de l'Opéra qui partait aussi pour l'Angleterre. Ces lettres portaient l'adresse de Locke. L'illustre métaphysicien, peu sensible vraisemblablement au talent de la recommandée, mais rempli d'estime pour les recommandeurs, devint *l'homme d'affaires* de Mlle de Subligny : ce fut l'expression de Fontenelle.

Après avoir fait un si grand éloge de l'épigramme de Bernard, Voltaire, en historien exact et fidèle, aurait dû nous la donner. Je vais réparer cette omission, en me permettant quelques variations de musicien.

Sur la Sallé, la critique est perplexe :
L'un va disant qu'elle a fait maints heureux ;
L'autre répond qu'elle en veut à son sexe ;
Un tiers prétend qu'elle en veut à tous deux :
Mais c'est à tort que chacun la dégrade :
De sa vertu, pour moi, je suis certain.
Resnel soutient qu'elle est *de Bade*,
La Grognet dit qu'elle est *de Tain*.

L'amoureux et crédule Bernard chantait dans un autre ton en déposant son épître cinquième aux pieds de l'inhumaine, qui n'avait des rigueurs que pour lui. Mlle Sallé rimait aussi des épîtres, des madrigaux. Je pourrais citer des vers adressés par elle à Mlle Prévost, danseuse de l'Opéra. Notez que ses madrigaux célébraient toujours des Iris, des Chloris, et jamais des Adonis : c'était infiniment plus convenable et plus décent.

Le président de Brosses nous dira quelques mots sur la demoiselle Grognet, qui figure dans l'épigramme de Bernard. Le président écrit de Modène, il vient d'assister à la repré-

sentation d'un opéra nouveau. — Les ballets, fort jolis, étaient de la composition de Mlle Grognet (1), qui ne s'y démenait point mal en habit d'homme. Danseuse à l'Opéra-Comique de Paris, favorite de Mlle Sallé, s'il faut en croire la chronique, Mlle Grognet est fort avant dans les bonnes graces de certaines dames de Modène à cause de ses talents. Elle va toujours *vestita da uomo, una Saffò.*» *Lettres historiques et critiques sur l'Italie.*

Un succès plus brillant encore attendait Mlle Grognet à Berlin, sa danse parut merveilleuse en Prusse; le marquis d'Argens se prit d'une si belle passion pour notre virtuose, qu'il l'épousa.

L'épigramme de Bernard n'est-elle pas un peu cousine de celle que Racine avait faite *sur Andromaque?*

Le vraisemblable est peu dans cette pièce,
Si l'on en croit et d'Olonne et Créqui :
Créqui dit que Pyrrhus aime trop sa maîtresse ;
D'Olonne, qu'Andromaque aime trop son mari.

On va s'étonner peut-être après avoir lu ces pages où l'historien change de gamme et de ton à l'égard de la bien aimable Sallé, de cette prêtresse de Diane qui dansait sous les traits de Vénus. Je suis chroniqueur exact, véridique, et ne dois pas vous laisser ignorer les facéties sentimentales, *ignoscenda quidem,* qui servirent de péroraison, de cadence finale, aux préludes sévères d'une vertu fort adroitement simulée. Que sais-je ? si mon indiscrète confidence porte atteinte à l'estime qu'une partie de son sexe avait pour cette virtuose, l'autre partie éprouvera sans doute pour elle une plus vive sympathie. Me voilà donc tranquille sur les résultats, hors de cour, dépens compensés.

---

(1) *La dea Flora, vagamente rappresentata in una danza, nel teatro di Milano, dalla signora Maria Grognet, virtuosa di ballo delle serenissime principesse di Modena.* Voyez le *Mercure de France,* mars 1742, page 587 ; *Sonnetto alla signora Maria Grognet.*

— Aux festins splendides que la Poupelinière donnait en son chateau de Passy, lorsque de belles voix avaient charmé l'oreille, que Jéliotte et Mlle de Fel avaient chanté les délices de l'amour heureux; que Chassé, d'une voix éclatante et sonore, frappait la dernière cadence d'une chanson bachique, on était agréablement surpris de voir Lany, sa sœur, Mlle Puvigné quitter la table, et dans la même salle danser les airs que l'orchestre exécutait. » Marmontel, *Mémoires.*

LE MAITRE A DANSER.

Je lui soutiens que la danse est une science à laquelle on ne peut faire assez d'honneur.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Et moi, que la musique en est une que tous les siècles ont révérée.

LE MAITRE D'ARMES.

Et moi, je leur soutiens à tous deux que la science de tirer des armes est la plus belle et la plus nécessaire de toutes les sciences.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE.

Et que sera donc la philosophie? Je vous trouve tous trois bien impertinents de parler devant moi avec cette arrogance, et de donner impudemment le nom de *science* à des choses que l'on ne doit pas même honorer du nom d'*art*, et qui ne peuvent être comprises que sous le nom de métier misérable de gladiateur, de chanteur et de baladin.

On croira peut-être que je reproduis ce dialogue afin de réhabiliter ensuite l'honneur des musiciens attaqué si brutalement; point du tout. Je sais que mes confrères ne s'offensent pas des expressions inconvenantes qu'un philosophe laisse échapper dans les transports de sa colère. Je veux uniquement signaler à leur attention le mot *chanteur*, employé pour la première fois dans la langue française. Avant cette innovation faite par Molière, le musicien chargé d'exécuter une partie vocale était appelé *chantre.*

Molière a donc inventé le mot de *chanteur*, francisé celui de *virtuoso*, masculinisé celui d'*opéra.*

L'Académie royale de Musique ouvrit son théâtre l'année suivante, 1671, et ses acteurs s'empressèrent de troquer leur nom de *chantres* contre le titre de *chanteurs.* Ce changement

était d'autant plus naturel, qu'ils passaient du chœur des cathédrales aux pompes de la scène lyrique, sans que l'on eût pris soin de préparer la transition, autrement qu'en leur faisant quitter le collet de maroquin rouge, signe de leur profession.

Il faut un nouveau nom pour un nouvel empire.

De tous les écrivains français, Molière est le seul qui nous ait donné des preuves réelles de sensibilité, de délicatesse, de bon jugement dans le sens auditif : Molière était musicien. S'il nous a fait le mot de *chanteur*, c'est que son oreille ne pouvait lui permettre d'écrire *de chantre et ; chantré* n'aurait pas manqué d'être malicieusement interprété par les méchants plaisants.

Comme cette expression *maître à danser* est élégante et leste ! pourquoi l'a-t-on abandonnée pour lui substituer *maître de danse*, aussi cacophonique qu'amphibologique ?

ACTE II, SCÈNE VI.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE.

Est-ce la physique que vous voulez apprendre ?

M. JOURDAIN.

Qu'est-ce qu'elle chante, cette physique ?

Ceci n'a pas besoin d'explication ; je le rapporte seulement pour montrer avec quel plaisir, quel bonheur, Molière se servait du vocabulaire des musiciens, dans une infinité de phrases qui n'avaient aucun rapport avec la musique.

Dans la scène VIII[e] du *Mariage forcé*, Sganarelle dit : — Ah ! ah ! voici bien une autre musique. »

— La peste du bourreau ! je te ferai changer de note, chien de philosophe enragé. »

Dans la scène XVI[e] de la même comédie, Alcidas, venant prier Sganarelle de vouloir bien se couper la gorge avec lui, se présente accompagné d'un bretteur de profession portant deux épées. Il est fait mention de cet usage dans les *Mémoires de M. d'Artagnan, capitaine lieutenant de la première compagnie*

des mousquetaires du roi, par Courtilz de Sandras, imprimés à Cologne en 1707, ces mémoires ont été remis au jour et paraphrasés par M. Al. Dumas. Lorsque le provocateur envoyait un cartel, au lieu de venir, comme Alcidas, inviter lui-même son adversaire, ce cartel devait être offert en cérémonie par un maître d'armes, un spadassin, qui servait ordinairement de second. La tradition a conservé longtemps au théâtre la manière dont ces lettres de faire-part devaient être remises à leur adresse. Le spadassin, s'arrêtant à dix pas de celui qu'il venait défier, jetait la lettre à terre au milieu de l'espace qui le séparait du provoqué, tirait l'épée, figurait gracieusement le salut des armes, piquait la lettre avec la pointe et, faisant trois pas en avant, la présentait au bout de la lame. J'ai vu ce jeu de scène exécuté dans *les Amours de Bayard*, sur un théâtre de province, en 1802.

Lulli, déjà fameux, avait composé la musique du *Bourgeois gentilhomme*, il fit plus encore pour le succès de Molière et les divertissements de Louis XIV. A Chambord, où cette comédie fut donnée pour la première fois le 14 octobre 1670, ce musicien se chargea du rôle du Muphti. Son prénom de *Baptiste*, imprimé tant de fois sur les livrets des ballets du roi, lui semblant trop connu, Lulli voulut se déguiser sous le pseudonyme de *Chiacchierone*, afin de n'être signalé qu'à son entrée en scène, afin de ne scandaliser qu'au bon moment les secrétaires du roi, ses confrères à venir. L'habile pantomime s'était caché sous le nom de *Chiacchierone*, diseur de riens, hâbleur; sa gaieté vint donner à ce rôle tout le piquant dont il était susceptible.

Un artiste de grande réputation, dont le talent domine son époque, est au-dessus de toutes les distinctions sociales. Je lui pardonne d'accepter un marquisat, avec l'obligation d'en porter le titre; mais solliciter ce titre frivole est un travers que l'on est surpris de rencontrer dans une tête où siège l'esprit, le génie même. Lulli n'en fut pas exempt, c'était la manie de son temps; il est cependant possible d'excuser cette faiblesse, en prouvant qu'il y fut entraîné par la nécessité,

par le desir de sortir vainqueur d'un défi. Ce musicien avait déjà reçu de Louis XIV des lettres de noblesse, quand on lui dit que, s'il voulait suivre la route ordinaire pour arriver à la gentilhommerie par une charge de secrétaire du roi, cette porte lui serait fermée, et qu'une personne de la compagnie s'en était même vantée. Pour avoir le plaisir de narguer ses ennemis, il garda ses lettres de noblesse et ne les fit point enregistrer.

Quelques jours après, il remplit de nouveau le personnage du Muphti dans *le Bourgeois gentilhomme*, à Versailles, chanta fort bien sa partie et chargea ce rôle par les danses, les pasquinades les plus folles. Le roi, qu'il divertit beaucoup, lui fit des compliments; Lulli s'empressa de lui dire qu'il avait fait tous ses efforts pour plaire à Sa Majesté; que son zèle pour la servir l'avait emporté sans doute un peu trop loin, et que malheureusement il allait en être puni. — Pourquoi donc? — Sire, j'avais dessein d'être secrétaire du roi, les secrétaires de Votre Majesté ne voudront plus me recevoir. — Ils ne voudront plus vous recevoir! repartit le monarque en propres termes; ce sera bien de l'honneur pour eux. Allez, voyez monsieur le chancelier. »

Lulli courut chez M. Le Tellier, et le bruit se répandit aussitôt que le Baptiste des *Facheux*, le *Chiacchierone* du *Bourgeois gentilhomme*, devenait monsieur le secrétaire du roi, monsieur de Lulli. Les secrétaires du roi, ses envieux, se révoltèrent, ils murmuraient tout haut : — Voyez-vous le moment qu'il choisit? A peine a-t-il quitté son bonnet pointu, sa barbe de muphti, qu'il ose solliciter une charge honorable, et prétendre à la qualité de secrétaire de Sa Majesté. Ce farceur, ce baladin, encore tout haletant des pirouettes et des gambades qu'il vient de faire sur le théâtre, demande une entrée au sceau! »

C'est ce que desirait Lulli; ce malin candidat les voulait pousser à bout, les irriter, afin que l'excès de leur dépit vînt ajouter à l'éclat de sa victoire. M. de Louvois, sollicité par messieurs de la chancellerie, et qui faisait partie de leur corps,

en fut offensé vivement. Il reproche à Lulli sa témérité, tout à fait inconvenante à l'homme qui n'avait de recommandation et de services que d'avoir fait rire. — Hé! tête-bleu, vous en feriez autant, si vous le pouviez ! » La riposte était gaillarde, ajoute un contemporain ; il n'y avait dans le royaume que le maréchal de La Feuillade et Lulli qui eussent osé répondre à M. de Louvois de cet air. Le roi dit un mot à l'oreille de M. Le Tellier, et ce chancelier alors changea de gamme, en adroit courtisan. Les secrétaires du roi vinrent lui faire des remontrances sur l'intérêt qu'ils avaient à ce qu'on refusât Lulli pour la gloire de leur corps. Le chancelier les renvoya comme des chiens, employant à leur égard des termes plus désagréables que ceux dont Louis XIV s'était servi.

Lulli reçut ses provisions avec des agréments inouïs, le reste de la cérémonie s'accomplit avec la même facilité ; ses confrères firent assaut de politesse pour l'accueillir. Lulli ne voulut pas montrer moins d'empressement et de galanterie : le secrétaire musicien donna le festin le plus somptueux à ses nouveaux camarades, et leur offrit un plat de son métier, en les invitant à la représentation du *Triomphe de l'Amour*, annoncée à l'Opéra. Ils y vinrent tous, et l'on vit la chancellerie en corps, quatre rangs de gens graves, en manteau noir, en grand chapeau de castor, aux plus belles places de l'amphithéâtre, qui écoutaient avec un sérieux admirable les sarabandes et les gigues de leur confrère le musicien. Cette singulière décoration embellit le spectacle, et l'Opéra fit connaître à tout Paris que son seigneur, ayant voulu se donner un nouveau titre, n'en avait pas eu le démenti. M. de Louvois même ne crut pas devoir garder sa mauvaise humeur. Suivi d'une troupe de courtisans, il rencontra Lulli dans la galerie de Versailles, et lui dit en passant : — Bonjour, mon confrère ! » Ce qui fut regardé comme un bon mot de M. de Louvois.

Pour avoir écrit des opéras, Lulli faillit être privé de la sépulture chrétienne ; ce ne fut qu'à force d'argent que les Petits-Pères consentirent à recevoir son corps dans leur église

de Notre-Dame-des-Victoires. Beaucoup d'autres associations religieuses l'avaient déjà repoussé. On a marqué sur le tombeau de ce musicien qu'il avait fondé une messe à perpétuité.

Dans toutes les éditions de Molière où se trouve le mot *Chiaccherone*, on fera bien de lire *Chiacchierone*. Avis aux éditeurs à venir.

Les plaisanteries du maître de philosophie, devenu dans la même scène maître de langue, étaient une critique d'un ouvrage ridicule de grammaire de ce temps-là. C'est ainsi que Favart dans *la Fille mal gardée*, vaudeville dramatique, ridiculise la singulière invention de composer de la musique au moyen des chances de trois dés, que l'on avait sérieusement proposée dans le *Mercure de France.*

Au mois de janvier 1717, la Comédie-Française vient se réunir à l'Académie royale de Musique pour donner une suite de magnifiques représentations du *Bourgeois gentilhomme* sur le théâtre de l'Opéra. « Jamais spectacle n'a été plus brillant, mieux exécuté, plus suivi, » dit le *Mercure de France* de janvier, page 250.

Voyez dans le même recueil, mars 1740, page 269, le compte rendu des représentations de *Basile et Quitterie* et du *Roi de Cocagne*, où l'Opéra, la Comédie-Italienne figuraient en entier dans les divertissements de chant et de danse ajoutés à ces comédies produites sur le théâtre des comédiens français, réunion des trois grands théâtres de Paris.

Traduits en turc, *le Malade imaginaire* et *le Bourgeois gentilhomme* ont été représentés, l'année dernière, à Constantinople, avec une brillante mise en scène, au grand contentement des naturels du pays. *Halabalachou*, qui jadis avait scandalisé l'ambassadeur turc, résidant à Paris, avait été sans doute remplacé par un mot tout à fait innocent.

Le Bourgeois gentilhomme, traduit en italien, devint un opéra bouffon, dont Paër fit la musique. Ce drame lyrique, ayant pour titre *la Testa riscaldata*, parut, en 1797, sur le théâtre de Parme.

Le même musicien avait fait représenter à Rome *l'École des*

Maris, comédie de Molière, devenue opéra bouffon sous le titre de *Una in bene, una in male*. 1794.

La Preciosa ridicola, tel est le titre d'une *farsetta*, d'une opérette représentée à Venise en 1719.

Le 9 janvier 1852, la Comédie-Française se réunit à l'Académie nationale de Musique pour donner de superbes représentations du *Bourgeois gentilhomme* sur le théâtre de l'Opéra. Les rôles de la pièce de Molière y sont remplis par MM. Samson, Provost, Leroux, Got, Delaunay, Maubant, Mirecour, Chéri, Anselme, Mathieu, Mmes A. Brohan, Denain, D. Marquet. Les parties de chant y sont confiées à MM. Gueymard, Chapuis, Obin, Marié, Koenig, Merly, Berthier, Adice, à Mmes Laborde, Masson, Dameron. Dans les ballets figurent MM. Saint-Léon, Bauchet, Fuchs, Mmes Plunkett, Taglioni, Caroline, Pierron, Quéniaux, Émarot. Tous les acteurs de la Comédie-Française et l'Opéra, chant et danse, choristes et figurants, défilent devant le public dans la marche finale de ce chef-d'œuvre de Molière.

LES FEMMES SAVANTES.

MOLIÈRE, 1672.

ACTE III, SCÈNE V.

TRISSOTIN.

Vos vers ont des beautés que n'ont pas tous les autres.

VADIUS.

Les Graces et Vénus règnent dans tous les vôtres.

TRISSOTIN.

Vous avez le tour libre et le beau choix des mots.

VADIUS.

On voit partout chez vous l'*ithos* et le *pathos*.

TRISSOTIN.

Nous avons vu de vous des églogues d'un style
Qui passe en doux attraits Théocrite et Virgile.

VADIUS.

Vos odes ont un air noble, galant et doux,
Qui laisse de bien loin votre Horace après vous.

TRISSOTIN.

Est-il rien d'amoureux comme vos chansonnettes ?

VADIUS.

Peut-on rien voir d'égal aux sonnets que vous faites ?

TRISSOTIN.

Rien qui soit plus charmant que vos petits rondeaux ?

VADIUS.

Rien de si plein d'esprit que tous vos madrigaux ?

TRISSOTIN.

En ballades surtout vous êtes admirable.

VADIUS.

Et dans les bouts rimés je vous trouve adorable.

TRISSOTIN.

Si la France pouvait connaître votre prix,

VADIUS.

Si le siècle rendait justice aux beaux esprits,

TRISSOTIN.

En carrosse doré vous iriez par les rues.

VADIUS.

On verrait le public vous dresser des statues.

L'abbé de Boisrobert se les dressait lui-même. Voici comment il s'exprime dans la préface de *Cassandre :* — Je m'assure, lecteur, que cette tragi-comédie, que toute la cour et la ville ont trouvée si belle ne te paraitra guère moins agréable sur le papier, et que tu la trouveras aussi bien soutenue par la délicatesse et par la majesté de ses vers que par la dignité de son sujet. »

Avais-je tort de vous dire que Molière était musicien excellent? Le voilà qui formule d'avance les feuilletons de nos compositeurs lyriques, devenus journalistes. Quel peintre de toutes les époques et de tous les instants ! quelle scène admirable, ravissante et sublime ! quel thème scintillant, en notes d'or coulé, sorti d'un moule de diamant ! Et comme nos musiciens et musiciennes, car il y a des Philamintes qui se cachent parmi ces Vadius, comme nos enfileurs de notes et d'accords, musiciens sans musique, s'évertuent à gater ce motif de Molière en leurs variations trop souvent insipides; en leur prose trainante et toujours dissonante ! toujours dissonante ! *o colpo impensato*, prodige qui me désespère ! *Vos estis sal terræ, et si sal evanuerit, in quo salietur?* Vous êtes le sel de la terre, et si le sel vient à s'évanouir, où trouvera-t-on de quoi saler ? »

La *Grammaire musicale* d'Aimon ou d'Aubéry, l'A B C de Panseron, le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, n'ont jamais formé le style d'un littérateur musicien ; c'est à d'autres sources qu'il doit recourir pour épurer sa faconde. Quels discoureurs, bon Dieu ! académiciens érudits leur Fétis

à la main; devisant, raisonnant avec toute la naïveté de l'enfance; batifolant comme la vache de J.-J. Rousseau; dragons impétueux, s'il s'agit d'enfoncer des portes ouvertes; diligentes corneilles, s'il faut abattre des noix; ils n'y vont pas de main morte. Tout est charmant, délicieux, énergique, melliflue, admirablement pensé, merveilleusement conduit, plein de nouveauté, de fraicheur, d'imprévu, d'incisives et ravissantes mélodies, que des accords ingénieux et et savants gourmandent, assaisonnent, avec un mirifique artifice.

Dans *leurs* heureuses mains le cuivre devient or.
— Et l'or devient à rien.

Trissotin se prosterne aux pieds de Vadius, Pradon exalte Bonnecorse, et La Rancune encense Ragotin.

Eux-même avec candeur se disant immortels,
De leurs mains tour à tour se dressent des autels.

Si les directeurs de nos larges gazettes ont un jour l'idée heureuse d'amener en leur cabinet la *Biographie universelle des Musiciens*, que Fétis a publiée, ils feront de notables épargnes sur les frais de rédaction; tout le savoir de leurs érudits vient de cette unique source : ils se donnent rarement la peine de mettre le thème en variations.

Le plus bouffon de ce *Roman comique*, de ces épopées, odes, églogues, idylles, de ces hymnes et répons chantés à tour de rôle; de ces prologues laudatifs, où Sosie passe à droite, à gauche de la lanterne sourde, où l'écoutant devient orateur, pour céder la tribune à son auditoire; le plus réjouissant de tout cela, c'est que ces panégyristes fougueux, oui, tous ces musiciens tendres, affectueux, passionnés et dithyrambiques; tous ces fabricants de prose, où vous croyez trouver l'expression et l'accent d'une conviction profonde, ne pensent pas une ligne, un mot, une lettre de ce qu'ils disent. Bien mieux! tous se détestent, s'abominent, s'exécrent, en leur peau, se méprisent même parfois, et le plus cordialement du monde.

Pourquoi voudraient-ils s'en défendre? Nature est une si bonne mère! n'inspire-t-elle pas cet énergique sentiment à tous les rivaux, amoureux ou comédiens, rimeurs ou baladins, peintres ou musiciens? Et je ne dis rien des jolies femmes prudes ou galantes, rien des hommes politiques! Si je parlais de ces ambitieux, mes duos se changeraient en quatuors discordants au suprême degré, mon drapeau bicolore deviendrait un prisme; tant le chromatique du cœur humain est riche en transitions, en contrastes bizarres!

Envieux et jaloux, ces musiciens se détestent: il suffit d'un entr'actes au foyer, pour en acquérir la certitude plus que parfaite. En ce lieu de franchise, on parle à cœur ouvert, à voix pleine, sonnante, et la critique, ayant ses libres coudées, cingle comme la grêle.

Rimbomba il tuono,
Mista a la grandine
Scroscia la piova.

NOZZE DI FIGARO, aria di Basilio.

Ces musiciens, hypocrites flatteurs, s'abominent : leur joie eût été de voir tomber tout à plat, de voir s'effondrer l'opéra nouveau, qu'ils vanteront demain à triple carillon.

Tout en se disant, se faisant des m'amours, ces musiciens s'exécrent, s'il faut ajouter une entière croyance à ce qu'ils disent publiquement, hautement, à tout venant, en leurs colloques du foyer.

Je t'attends à la caserne,
Là tu changeras de ton.

En effet,

L'orage va cesser,
Déjà les vents s'apaisent,
Les voilà qui se taisent.

Le rival est à peine assis devant sa table de journaliste, qu'il fait un retour sur lui-même. — Voilà pourtant comme je serai dimanche! » se dit-il, à l'imitation de celui que vous

savez. — Abjurons un moment toute haine, trève de sarcasmes, de quolibets, de perfidies ingénieuses, soyons bon enfant, politique adroit et prévoyant. Lisons un peu dans l'avenir. Ma bile s'est expectorée suffisamment au foyer, donnons de l'encensoir au camarade; il faudra bien qu'il me réciproque cette fumée. Soyons libéral, afin qu'il se montre prodigue; proclamons-le généralissime, il sera forcé de m'élever à la royauté. N'est-ce pas le résultat prévu du *crescendo* rossinien?

Entre artistes tout est commun,
On se prête,
On est honnête;

chantait Arlequin dans *la Tragédie au Vaudeville*, facétie de l'an VIII de notre république nº 1. *Se prestoun lou sabouraire*, ils se prêtent le savouret, l'os qui se promène de pot en pot, afin d'y déposer ce qui peut lui rester de suc et de saveur.

Cher Polynice, hélas! le *profit* nous rassemble,

poussons à la recette, bridons encore une fois cet oison que l'on nomme *public parisien:* in animâ vili faciemus experimentum. Ce juge suprême, d'un goût infaillible, éprouvé, dont l'Europe entière adopte les arrêts, (si vous l'en croyez;) ce fin connaisseur (à ce qu'il dit), ce Poinsinet, à qui l'on peut faire avaler des boas, des requins en forme de goujons, se laissera mystifier encore avec sa bonhommie ordinaire. »

Vous croyez sans doute que je vais réclamer hautement contre la diplomatie de ces musiciens, contre cette ligue innocente, que plusieurs ont osé nommer *scandaleuse;* point du tout. J'applaudis vivement de la voix et des mains. Le tour est excellent, il est de bonne guerre, et le motif en est infiniment louable : il s'agit de turlupiner une millième fois le public de Paris.

Non ignara mali, miseris succurrere disco.

Gagner de l'argent, tel est le but avoué, bien connu, vers lequel tous ces brosseurs de notes et de prose se dirigent : on

ne saurait décemment leur en supposer un autre. Le musicien financier, quatre ou six fois millionnaire, n'a pas besoin d'argent; celui-là du moins ne vise, ne pousse point à la recette; puisque sa dépense en éloges marchandés, achetés et payés, excède, outre-passe de cent coudées le profit d'un succès. Echangeant des feuilletons louangeurs, des réclames pyramidales, contre des articles de la même espèce, il ne paye pas en monnaie de singe, en pages typographiques; mais en gravures tirées sur papier de soie, en billets de banque français, allemands, belges, anglais, hollandais, prussiens, italiens. Ses comptoirs et ses compteurs sont postés, échelonnés sur tous les points du globe, et prêts à verser leurs bienfaits séducteurs dans toutes les mains qui gouvernent une plume de journaliste. Ses commis-voyageurs parcourent l'Europe. Dès qu'un opéra financier montre le bout de son nez sur une affiche, on voit le télégraphe électrique fonctionner avec tant de prestesse, d'exactitude et de libéralité, que les mêmes résultats sont obtenus partout avec les mêmes moyens. Tant les gazetiers sont esclaves de leur conscience et tant le public est indifférent à l'égard de la musique, lorsque le compositeur est assez inventif pour lui montrer le soleil par un trou! lorsque le financier possède un crédit assez grand pour obtenir d'admirables décors, des costumes superbes, des cathédrales de toutes les espèces, des ballets étranges, des rivières, des ponts, des escaliers, des incendies, etc., précieux accessoires qui deviennent l'objet principal, unique même. Témoin ce pauvre ténor qui s'évertue, se tord, s'égosille en vain, pour chanter je ne sais quel hymne languissant, dont le public ne prend aucun souci; tant il est charmé, captivé, fasciné par le disque d'une lanterne magique! Ventre affamé n'a point d'oreilles; il paraît que les yeux éblouis n'en ont pas davantage. Chanter dans le désert au milieu d'une salle comble, était un problème dont un financier pouvait seul procurer la solution au plus habile comme au plus infortuné des ténors français.

Procéder et toujours procéder avec cet attirail honteux

pour un musicien, se munir constamment de la précieuse remorque, c'est avouer, c'est estamper soi-même sa propre faiblesse, de la manière la plus naïve. C'est se montrer le digne rival, non pas de Rossini, de Verdi, mais de Servandoni. Ce fameux architecte est l'inventeur de ce genre de spectacle. Il représentait aussi dans la salle immense des Tuileries (1738) des cathédrales, des incendies, des lunes et des soleils, des camps de Juifs et de croisés, des mers agitées, des rivières flambantes, des lacs glacés et couverts de neige, des forêts enchantées, où se promenaient des personnages galamment vêtus, superbement harnachés, et qui ne disaient mot : le public appréciait ce dernier avantage. Servandoni savait trop bien qu'à travers ces tableaux si variés et d'un intérêt si puissant, il ne fallait pas jeter un dialogue que nul au monde n'aurait écouté : la pantomime suffisait. Il importait peu que l'orchestre jouât *la Furstemberg*, la tempête d'*Alcyone*, la marche du roi de Prusse, le branle des duchesses ou *les Folies d'Espagne* pendant ces magnifiques exhibitions. Les spectateurs, enchantés, ravis, ne s'écriaient pas moins, comme en ce jour : — O les jolies danseuses! le beau soleil! quelle superbe cathédrale! quel incendie éblouissant, étourdissant, réjouissant! » Comme à présent, on ne disait rien du drame, encore moins de la musique ; et Servandoni, que tous applaudissaient, se pavanait fier comme un coq, recevait à bon droit les compliments, par la raison bien simple qu'il avait imaginé, tracé, peint, équipé, machiné toutes ces belles choses.

La Princesse de Persépolis, que Hapdé fit représenter sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, vers 1810, fut annoncée comme un spectacle dans le genre de Servandoni. *La Princesse de Persépolis* trône maintenant à l'Opéra sous d'autres noms.

— Si tu portes la croix d'honneur, c'est que tu l'as demandée. Si tu l'as demandée, c'est que tu pensais, avec une sagacité prévoyante, que cette parure devait être pour toi d'une utilité précieuse, indispensable peut-être. » Je m'incline devant les soldats ornés d'un ruban, et n'adresse de

semblables questions qu'à des musiciens. La décoration! encore la décoration! toujours la décoration! Eh! lorsque la reine de Paphos et d'Amathonte, l'impératrice des cœurs énergiques et tendres, la jolie, belle et gracieuse Cypris, Aphrodise, Vénus ou Cythérée, mère jeune et fringante de tous les Amours passés, présents et futurs, parut sur le mont Ida, pour y disputer, y conquérir le prix de la beauté, croyez-vous qu'elle fut assez confiante en sa vertu musicale ou non; croyez-vous qu'elle fut assez financière pour s'affubler d'un tas de décorations, pour chausser une robe de velours nacarat, brodée en diamants, et se draper dans son manteau royal? Non sans doute, la virtuose charmante se montra .... comme un opéra de Rossini, que l'on exécuterait tout nu, sans vergogne, entre deux paravents. Tout nu, comme un petit saint Jean! tout nu, le grand et vigoureux athlète de quarante ans, frais et vermeil, brillant de jeunesse et de beauté, ferme sur ses jarrets, à l'œil étincelant d'amour, d'esprit et de malice!

Le vole-au-vent *à la financière*, harmonisé par une main savante, peut être servi sur un plat d'étain, d'argile ou de bois : il ne perdra rien de ses ineffables séductions. Faites subir la même épreuve au drame lyrique *à la financière*, privez-le de son bassin d'or, et vous verrez ce qu'il en arrivera.

Le musicien quatre ou six fois millionnaire, disons-nous, le musicien financier n'a pas besoin d'argent; méprisant tout ignoble lucre, il ne vise pas du tout à la recette,

— A quoi vise-t-il donc?

— A la gloire.

— Et c'est avec de tels moyens, de telles armes, qu'il prétend combattre les héros ayant nom *Mozart*, *Rossini*, *Weber*, pauvres diables privés de toute espèce de finances, et que leur mérite fait troner dans tous les chateaux forts de la musique?

— Oui. Philippe de Macédoine était un homme d'esprit. Ne disait-il pas qu'une citadelle était prise, quand on pouvait y faire entrer un âne chargé d'or?

— Propos digne d'un renard politique, et non pas d'un lion. Ce n'est pas ainsi que parlaient Alexandre et César, Mozart et Rossini, bien moins encore cet Achille, dont Horace nous dit : *Nil non arroget armis.* Ces gaillards ne s'amusaient point à graisser une infinité de pattes, ils les coupaient, les abattaient d'un revers de leur grand sabre. Philippe, Louis XI, menant leur âne par le bridon, visaient au profit et ne songeaient nullement à la gloire. »

Le financier, homme d'ordre, qui, le lendemain d'un succès éclatant, fait son addition, et voit l'énormité de la somme éparpillée aux mains, aux gueules, aux plumes qui l'ont applaudi, célébré, magnifié, porté jusqu'aux étoiles, se dit : — Serait-il possible que mon chef-d'œuvre n'en fût pas un? Voilà ce qu'il m'en a couté pour le faire recommander au public! Se laissera-t-il empaumer encore cet excellent public? Satanés journalistes, allez donc franchement! vos réticences me jugulent, vos biais me désespèrent. Sont-ils avares, méticuleux! et m'en ont-ils assez donné pour tant d'argent? Décidément il faut que je rédige moi-même tous mes feuilletons, en dix ans je pourrai bien les ajuster à ma fantaisie, et j'y suis autorisé par la mode. Profitons des bienfaits de l'usage établi. »

Vous n'avez pas besoin de plus amples détails, pour être persuadés que le compteur sait ce qu'il a compté.

Les distributeurs confidentiels de ces largesses, voyageurs ou sédentaires, le savent aussi.

Les rémunérés ne l'ignorent point, et leur nombre est considérable.

Parmi ces rémunérés, plusieurs s'empresseront de se moquer de leurs hyperboles extravagantes, ou de les justifier en faisant connaître la cause mystérieuse d'un tel effet. Ils conteront à leurs amis les bons tours joués au financier pour l'engager à tiercer, doubler même la somme offerte galamment. Parmi ces tours, il en est d'excellents, et s'ils deviennent traits d'esprit, jugez si leurs auteurs s'empresseront de les divulguer. Tout ce qui tient au théâtre, depuis les pre-

miers rôles jusqu'aux avertisseurs, sachant le secret de la comédie, ne manquent pas de le confier à leurs parents, amis et connaissances. *Fama volat;* s'il était encore quelque petite ville de France où l'arcane burlesque n'eût pas été révélé, croyez qu'à la première mutation de comédiens il le sera.

Un poète, un romancier, un dramatiste lyrique ou non, s'est-il jamais avisé de choisir pour héros un financier qui vient d'acheter son régiment? Singulier paladin que celui dont la force, le courage, le génie, se bornent à compter deux ou trois cent mille livres sur un bureau! Ce régiment, il faut l'avoir conquis à la pointe de l'épée, en parcourant tous les degrés de la gamme du soldat. Gardons-nous bien de prétendre, que l'acquéreur dont il s'agit, ne puisse briller aussi par des actions d'éclat; mais il doit attendre les suffrages de l'armée, et s'interdire surtout de payer des claqueurs et d'acheter des ordres du jour. Le soldat est sans pitié pour les facéties de ce genre.

Comme le vrai croyant, le musicien doit thésauriser pour l'avenir; marcher bravement dans les sentiers épineux de l'art, et d'un pas ferme, s'il a des souliers aux pieds. Il doit mépriser tout secours étranger; advienne que pourra. Sa tête est meublée assez bien, il est vrai, mais il n'a rien dans les mains, rien dans les poches. Les marchands de priviléges le déshéritent, il s'en applaudit. Ses amis (pas tous) le déchirent en tous lieux, bravo les amis! Interprète habile, il sait traduire à l'instant par *le diable t'emporte,* le compliment le plus affectueux du pathelin qui lui fait les yeux doux. Philosophe et dériseur, il se résigne sans effort aux tribulations de la vie d'artiste. Il sait que les voleurs brévetés, avec garantie du gouvernement, ont dû jouer de la harpe, de l'épinette et du manicordion; que le plus bête doit nécessairement être élu pour diriger l'abbaye; et que les musicastres intrigants doivent débuter pendant toute leur vie. Il les voit défiler, s'applaudir, se pavaner, et n'envie pas leur bonne fortune. Seulement il se gardera d'accepter les rubans dont

ils se parent avec orgueil : s'il portait leurs insignes, il deviendrait leur égal aux yeux du populaire musicien. S'il s'amuse aujourd'hui de toutes les menées, des écrits éphémères de plusieurs pauvres d'esprit en musique, il en rira bien plus après sa mort.

Le public vient d'apprendre le secret de la comédie. Le voilà donc instruit à son tour, et par conséquent l'univers. Monté sur son hippogriffe, un aéronaute partait l'autre jour pour aller révéler ce mystère à la lune.

— Qui diable est-ce qu'on trompe ici ? Tout le monde est dans le secret ! »

L'organiste du grand couvent, don Basile, n'a-t-il pas raison de répéter en cette circonstance, le mot délicieux qui nous a réjouis tant de fois ? Qui trompe-t-on ? le public parisien ? non, il est trop bien avisé par sa police bourgeoise. Qui trompe-t-on? la partie la plus inepte de ce public et de celui de la province ; les marchands d'œufs, de beurre ou de fromages que les vagons entassent dans leurs quatrièmes places ; les gens enfin dont la critique ou l'approbation est et sera toujours d'une complète indifférence pour la gloire du musicien.

L'amour ne peut se commander,
Mais heureux celui qui l'inspire.

Il en est de même de la gloire, elle est d'un grand prix, et cependant les heureux du siècle ne peuvent l'acheter. Voyez notre financier compositeur lyrique, cet infortuné de La Borde. Où sont les nombreux opéras qu'il a protégés avec ses millions de fermier général (1) ? Tout est délaissé, maintenant, oublié. Son nom même, son nom serait resté parfai-

---

(1) — Un des fils du vieux Laborde, aujourd'hui premier valet de chambre du roi, a la malheureuse passion de composer de la musique et la satisfait trop souvent à nos dépens. C'est de ce compositeur baroque que l'abbé Claustre a été l'instituteur. GRIMM. *Correspondance*, 1er décembre 1769. » Pauvres Français, toujours dupes des financiers !

tement inconnu des gens de l'art, s'il n'avait publié quatre gros volumes illustrés d'*Essais sur la Musique*, indigeste compilation, ouvrage pitoyable fait par ses teinturiers, et qui pourtant n'est pas sans utilité.

Comme il faut amener enfin la cadence, nous conclurons de tout ceci, que Molière est un des musiciens les plus habiles ; que Trissotin et Vadius agissent en hommes de sens et d'esprit, en se réciproquant des louanges hyperboliques mais *sincères;* et que le financier, prodiguant ses trésors au bazar où l'on vend de la gloire en bouteilles de grès, fait seul un métier de dupe.

Chacun a son goût, sa folie.

Si la musique n'avait pas sa rue Quincampoix, où tant de fortunes et de réputations s'écroulèrent ; la rue du Puits-qui-Parle serait bien à redouter. Les historiens sont des fureteurs incommodes et de fort méchants plaisants : croyez qu'ils iront y chercher la vérité désolante et sans voile.

— Qui diable est-ce qu'on trompe ici ? Tout le monde est dans le secret ! » Même les historiens !

L'affiche promettait un opéra de financier aux dilettantes d'une grande ville d'Italie. Une aimable financière se plaisait à réunir en son palais ceux qui, par leur caractère ou leur position, exerçaient une influence précieuse sur le public. La dame, qui tronait en ces brillantes assemblées, paraissait prévenue à tel point contre l'œuvre annoncée, qu'un soir, après avoir exprimé ses doutes ou ses alarmes avec plus de vivacité qu'à l'ordinaire, elle dit : — Il faut que mon inspiration me fasse gagner mille écus romains : les voilà sur table, et je parie que l'opéra nouveau sera sifflé, tombera tout à plat. » Trente, quarante champions, que dis-je, cinq douzaines ! se présentèrent *subitò* pour tenir la somme engagée en se la divisant. L'officieuse imprudente se réjouit bientôt d'avoir perdu. L'opéra financier triompha merveilleusement ; et, ce qui prouve, démontre que la partition

méritait cet honneur insigne, c'est que tous les journalistes de l'endroit furent de l'avis des parieurs.

— *Adèle de Ponthieu* fait lumignon : les quatrième et cinquième actes, à cause du spectacle tout neuf de la chevalerie, empêchent la chute totale que mérite cet opéra. La musique est digne du *servum pecus, imitatores* du plain-chant français. Le poète n'a de son coté nulle force, nulle vivacité, point de sentiment. Le sujet est entièrement manqué. L'auteur cependant s'est donné bien de la peine pour dompter la vérité de la plume des journalistes. Il est venu à bout de mettre dans son parti Linguet qui, de toutes ses forces, crie dans sa *Gazette littéraire*, que cet opéra est admirable; mais ceux qui sont dans la confidence de la recette ne trouvent pas que ses clabauderies réussissent, et ils en concluent que le célèbre gazetier s'est laissé séduire et n'a séduit personne. » MÉTRA, *Correspondance secrète*, 26 janvier 1776.

L'empereur de toutes les Russies, Pierre Ier, traversait la Néva dans un bateau, n'ayant pour compagnie qu'un seul boyard, assez imprudent pour oser le contredire dans la conversation. Le czar le saisit à brasse-corps, et se préparait à lui répondre en le précipitant au milieu de la rivière. — Tu peux me noyer, s'écria le boyard, mais ton histoire le dira. » Ce mot arrêta le trop irascible monarque.

Evangelius, riche Tarentin, eut la fantaisie de vouloir remporter le prix aux jeux pythiques; et parce qu'il n'avait pas assez de force et d'agilité pour disputer celui de la course ou de la lutte, il se risqua dans la musique. Il vint à Delphes, à la persuasion de ses flatteurs, et parut aux jeux avec une robe de toile d'or, couronné d'un laurier, dont les feuilles étaient d'or massif, et le fruit, de grosses émeraudes. Sa lyre aussi d'or, enrichie de pierreries, avec des figures d'Orphée, d'Apollon et des Muses. Un appareil si magnifique frappa d'admiration tout le théâtre, et fit naître l'espérance de voir et d'entendre des merveilles; mais dès qu'il eut commencé de chanter, de jouer des instruments, et qu'au lieu des prodiges dont on se flattait, on n'entendit qu'un misérable faucet

discordant avec la lyre, toute l'assistance éclata de rire. L'indignation succédant au mépris, les présidents des jeux le firent chasser du théâtre à coups de fouet; il traversa la scène tout sanglant, ramassant les ornements de sa lyre, que l'on fouettait aussi.

Eumèle, d'Élide, concourut aussitôt, et fut proclamé vainqueur; il ravit d'admiration l'auditoire par la beauté de sa voix et par son talent sur la lyre. Il dit au présomptueux Tarentin : — Riche, tu portais une couronne d'or; je n'en avais qu'une de laurier parce que je suis pauvre. Ces couronnes ont rehaussé ta honte et ma gloire. »

— Ceux qui sont avides de louanges sont prodigues d'argent. » *Maxime d'un philosophe latin*, que Girault-Duvivier rapporte dans sa *Grammaire des grammaires*, page 324, édition de 1840.

Après avoir habité longtemps la Russie, le médecin Poissonnier parlait un jour à Voltaire de tout ce qu'il avait écrit de faux et d'exagéré de ce pays-là. Voltaire, au lieu de se défendre, lui répondit naïvement : — Ils m'ont donné de bonnes pelisses et je suis très frileux. »

— L'intrigue, le mensonge et la charlatanerie usurpent trop souvent à Paris les honneurs dus au mérite.

» La capitale, dira-t-on, est le centre des lumières : d'accord; mais elle l'est aussi des erreurs, des folies, des caprices, et même du mauvais goût. Le Parisien est un mouton qui suit la foule et va broutant le pré où l'on le conduit; il demande des plaisirs, mais il ne choisit jamais : il les reçoit tels qu'on les lui a façonnés. Toujours prêt à s'extasier sans savoir pourquoi, il va où l'on va, il consulte moins la sensation qu'il reçoit que la sensation générale; on le voit braver héroïquement l'ennui et bâiller sans murmure : il met de la grandeur d'âme à ne point chagriner ceux qui, sous prétexte de le divertir, abusent de son temps, de sa patience et de son argent. Enfin l'intention qu'il a eue de se réjouir, lui tient lieu presque toujours d'un divertissement réel.

» Il n'en est pas de même en province : on y est assez

grossier, pour ne pas se contenter des apparences, et pour exiger du plaisir. Ce n'est pas le mot, c'est la chose que l'on veut. » MERCIER, *du Théâtre, ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, Amsterdam , 1773, in-8.

— Je laisse là ces discours politiques, et suis de l'opinion de nos adversaires, qui tiennent que la plus nécessaire science c'est celle qui apprend la connaissance de soi-même. Il est vrai qu'ils veulent que cela se fasse afin de s'humilier et de s'abaisser; et moi je dis qu'il faut s'étudier en cette doctrine pour de plus en plus s'admirer et s'élever, ayant toujours bonne estime de soi-même, et tâchant d'entretenir cette bonne opinion, non seulement dans notre fantaisie (par la réflexion qui se fait dans l'intérieur sur chacune de nos actions),mais aussi dans la créance de tous ceux qui nous fréquentent, quand bien ce serait à faux titre ; car qu'importe de quel coté puisse venir la louange, c'est un parfum qui ne saurait rendre qu'une très agréable odeur, jamais cet instrument ne me sonne mal à l'oreille, quelque mauvaise main qui le puisse toucher. C'est pourquoi je voudrais qu'un chacun de nous tendît à cette fin : à savoir que tous nos discours fussent de nos louanges propres, encore que ce fût hors de propos et sans raison ; de nos perfections bien qu'elles soient inconnues à qui que ce puisse être qu'à nous-mêmes; de nos vaillances imaginaires, qui sont toujours les plus braves et les plus hardies : de nos courtoisies, qui ne sont jamais sans dissimulation, ou sans quelque dessein de plus grand profit.

» Et pour le regard de ce que les autres doivent dire de nous, je voudrais que sans nous arrêter à tout ce que le vulgaire sans jugement, et sans discrétion, baragouine de toutes nos actions à notre désavantage, que nous eussions toujours auprès de nous quelques galants hommes tels que doivent être les affranchis des anciens empereurs romains, ces gnatons, ces parasites histrions pour louer toutes nos vertus spirituelles, c'est-à-dire invisibles. Qui feront des exclamations et des admirations sur nos rodomontades, et nous ser-

viront de témoins pour les choses qui n'ont jamais été, et qu'ils n'ont jamais vues, ayant toujours ces refrains sur tout ce que nous pouvons dire de *oui, oui, non, non, c'est cela*, et autres semblables; car les contradictions sont pour les écoles pédantesques.

» En cette île où l'on fait profession de toute civilité, il faut que la complaisance soit en pratique plutôt que la dispute, principalement en ces gens-là, qui ne sont nés que pour la louange active et indifférente. Car je ne voudrais pas qu'ils se mêlassent de controler quelque action, si ce n'était pour en exalter une autre, qui tournerait davantage à notre réputation : c'est à ce blanc qu'ils doivent butter, comme la chose qui les garantit le plus de mettre couteaux sur table, et les entretient sans aucun soin si ce n'est celui de se donner du bon temps. Voilà l'une des industries que je desirerais le plus que nous missions en pratique, sans nous arrêter à tant de vains discours, qui ne servent qu'à alambiquer notre esprit sans en tirer aucun contentement. THOMAS ARTUS, *Description de l'Ile des Hermaphrodites*, satire allégorique du règne d'Henri III, 1600.

— Je rencontrais souvent les poètes dans la boutique d'un libraire. Il faut que je vous dise quelles gens c'étaient. Quelques-uns sortaient du collège, ils y avaient été pédants; d'autres venaient de je ne sais où, vêtus comme des cuistres; et, quelque temps après, trouvaient moyen de s'habiller en gentilshommes, mais ils retournaient incontinent à leur premier état, soit qu'ils eussent emprunté leurs beaux vêtements, soit qu'ils les eussent revendus pour avoir de quoi vivre. Quelques-uns ne montaient ni ne descendaient et ne paraissaient point plus en un jour qu'en l'autre. Les uns vivaient de ce qu'on leur donnait pour quelques copies, et les autres dépensaient le peu de bien qu'ils avaient en attendant qu'ils eussent rencontré quelque seigneur qui les voulût prendre à son service, ou qui leur fît bailler une pension du roi. Au reste, il n'y en avait pas un qui eût un grand et véritable génie. Toutes leurs inventions étaient imitées, ou se

trouvaient si faibles, qu'elles n'avaient aucun soutien.

» Ils n'avaient rien outre la politesse du langage, encore n'y en avait-il pas un qui l'eût parfaitement ; car si le plus habile d'entre eux évitait une chose, il choppait en une autre. Plusieurs ne faisaient que traduire des livres, ce qui est très facile : lorsqu'ils voulaient composer d'eux-mêmes, ils faisaient des grotesques ridicules. La plupart étaient devenus poètes par contagion, et pour avoir hanté ceux qui se mêlaient de ce métier-là : car il n'y a point de maladie qui se gagne plus facilement que celle-ci. Sur mon Dieu, je les plains les pauvres gens, ils écrivaient sur l'imagination qu'ils avaient d'être bons écrivains, et se trompaient ainsi tout doucement. Néanmoins il y a des livres de leur main, qui sont très estimés aujourd'hui, mais je vous dirai c'est à faute de meilleurs. Il faut bien se passer à ce que l'on a malgré son envie, et moi-même n'ai-je pas été forcé de les lire, ne trouvant rien autre chose pour me divertir? Ce sont de belles pièces ma foi, que deux ou trois romans de leur façon, que l'on prise. Je veux que l'on m'ôte la vie, si je ne montre dans chacun des fautes dignes du fouet.

» Il est bien vrai que quand je me porterais à mes extrêmes efforts pour faire quelque chose de bon, possible que tous ces petits esprits seraient de beaucoup plus prisés que moi. Mais c'est aussi que pour agrandir leur réputation, ils se servent de certaines subtilités où je ne voudrais pas m'abaisser. Comme ils sont longtemps à terminer ce qu'ils font, ils ont le loisir d'en faire courir le bruit partout, et de faire desirer leurs ouvrages par les louanges qu'on leur donne sans en avoir vu seulement une partie ; et, les mettant en lumière, ils les rendent agréables à quelque seigneur qui leur acquiert de la vogue dedans la cour. Outre cela ils ont quelque poétastre à leur dévotion, pour leur dire qu'ils ont de l'empire sur tous les esprits du monde, et sachez qu'ils n'en manquent pas, car il y en a qui semblent gagés du roi, pour donner des vers à tous les auteurs du temps. On voit leurs noms par tous les libraires, et

sans cela leurs œuvres ne seraient pas imprimées, car elles ruineraient les marchands de livres; si bien qu'ils font comme le roitelet qui, pour monter aux nues, se cache sous les ailes de l'aigle.

» Qui plus est, nos auteurs sont si vains qu'ils font eux-mêmes leurs préfaces, et des lettres de recommandation qui leur donnent des louanges si excessives qu'après cela l'on ne sait plus ce que l'on donnerait à des divinités. Ils les font imprimer sous le nom de quelqu'un de leurs amis, qui, bien qu'il soit très éloquent, n'en parlerait point assez suffisamment à leur gré. Que s'ils priaient quelqu'un de faire des vers pour eux; celui-ci pourrait leur répondre : — Qu'est-il » besoin que je prenne la peine de vous louer, ne le faites-» vous pas cent fois mieux que je ne saurais le faire? » Il n'y a point au monde de présomption si grande que la leur était alors (1618), et l'on m'apprit même qu'un d'entre eux, aspirant à la tyrannie, et voulant que tous les autres allassent lui rendre hommage, disait : — Il y a en-» core de petits esprits rebelles qui ne me sont point venus » faire la révérence; ce sont des petits comtes palatins qui » ne veulent pas reconnaître leur empereur, mais je les ferai » bien venir à la raison. »

» Quand on me racontait cette sottise, j'étais en pleine assemblée de ces petits écrivains où je me moquais des uns et des autres, et, là-dessus, je dis : — S'estime qui voudra le » roi des beaux esprits, mais qu'il sache que c'est moi qui » suis le grand Knès, le Prête-Jan, le Sultan, le Sophi, le » Seriffe et le grand Mogor des beaux esprits, non seulement » de l'Europe, mais de tout l'univers. » CH. SOREL, *Francion*, livre V.

— Le duc de Joyeuse avait des poètes à ses gages pour chanter ses louanges (1); mais après sa mort, arrivée à la bataille de Coutras en 1587, il n'en fut plus question. Les

(1) Il donna douze mille écus à Desportes pour une seule pièce de vers.

louanges cessèrent parce que les pensions prenaient fin, et la critique, le blâme eurent alors beau jeu. » THOMAS ARTUS, *Description de l'Ile des Hermaphrodites*, voir la note, page 183, édition de 1744.

— Il me vient en pensée un expédient infaillible pour nous illustrer tous deux, et pour donner un nouvel éclat à notre réputation.

— Hé comment cela? répondit l'intendant qui jusque-là avait écouté comme un homme qui a besoin de réputation. — Quel est donc cet expédient, et à qui tient-il que nous ne nous en servions?

LE POÈTE. Il ne tiendra qu'à vous, monsieur, écoutez-moi bien.

Le monde est rempli de sots qui ne jugent des ouvrages que par le nom des auteurs et par leur opulence. J'ai déjà un nom, vous pouvez, en me faisant sous main une forte pension, me rendre l'auteur de Paris le plus accrédité.

L'INTENDANT. J'entends cela, je pourrais, sans m'apauvrir, vous faire riche? mais à quoi bon cela? que m'en reviendra-t-il à moi?

LE POÈTE. Tout, monsieur, tout. Il vous en reviendra tout ce qui vous manque en ce monde, probité bien prouvée, et un homme après avoir établi sa fortune, doit penser à l'établissement de sa probité.

L'INTENDANT. Je vous passe tout cela, mais que pouvez-vous faire pour établir ma probité?

LE POÈTE. Force apologies, vertes réponses aux libelles qui courent contre vous, et tout ce que j'écrirai pour vous sera lu quand on me verra carrosse. Tous les sots, qui font le plus grand nombre, jugeront de mes vers par mon équipage, et par mes vers, de votre probité; en un mot vous serez mon proneur et je serai votre poète. Vous êtes mon Mécène et je serai votre Virgile. Il est clair que vous y gagnerez, car Virgile a fait plus d'honneur à Mécène, que ce protecteur n'en a fait à Virgile. »

L'intendant trouva la comparaison de Mécène à lui telle-

lement honorable, et l'argent lui coutait si peu, qu'il donna cent louis au rimeur pour entrer en commerce. Le poète les prit, et voilà tout ce que j'en sais. » RIVIÈRE DU FRESNY, *le Puits de la Vérité.*

— PASCAL. En vérité si cela est, je vois bien que je ne me connais guère en péchés.

LE PÈRE JÉSUITE. Pour vous le montrer encore mieux, ne pensez-vous pas que la bonne opinion de soi-même et la complaisance qu'on a pour ses ouvrages, est un péché plus dangereux ? Et ne serez-vous pas bien surpris si je vous fais voir qu'encore même que cette bonne opinion soit sans fondement, c'est si peu un péché, que c'est au contraire un don de Dieu ?

PASCAL. Est-il possible, mon père ?

LE PÈRE JÉSUITE. Oui, et c'est ce que nous a appris notre grand père Garasse, dans son livre français intitulé : *Somme des Vérités capitales de la religion*, partie II, page 419. — C'est en effet, dit-il, de la justice commutative, que tout travail honnête soit récompensé d'argent ou de satisfaction..... Quand les bons esprits font un ouvrage excellent, ils sont justement récompensés par les louanges publiques. Mais quand un pauvre esprit travaille beaucoup pour ne rien faire qui vaille, et qu'il ne peut obtenir ainsi des louanges publiques, afin que son travail ne demeure pas sans récompense, Dieu lui en donne une satisfaction personnelle qu'on ne peut lui envier sans une injustice plus que barbare. C'est ainsi que Dieu, qui est juste, donne aux grenouilles de la satisfaction de leur chant.

PASCAL. Voilà de belles décisions en faveur de la vanité, de l'ambition, et de l'avarice. »

BLAISE PASCAL, *Lettres écrites à un provincial*, lettre IX.

GARÇON TAILLEUR.

Mon gentilhomme, donnez, s'il vous plaît, aux garçons quelque chose pour boire.

M. JOURDAIN.

Comment m'appelez-vous ?

GARÇON TAILLEUR.

Mon gentilhomme.

M. JOURDAIN.

Mon gentilhomme! Voilà ce que c'est que de se mettre en personne de qualité! Allez-vous-en demeurer toujours habillé en bourgeois, on ne vous dira point: Mon gentilhomme. (*Donnant de l'argent.*) Tenez, voilà pour mon gentilhomme.

GARÇON TAILLEUR.

Monseigneur, nous vous sommes bien obligés.

M. JOURDAIN.

Monseigneur! Oh! oh! oh! Monseigneur! Attendez, mon ami; Monseigneur mérite quelque chose, ce n'est pas une petite parole que Monseigneur! Tenez, voilà ce que Monseigneur vous donne.

GARÇON TAILLEUR.

Monseigneur, nous allons boire tous à la santé de votre grandeur.

M. JOURDAIN.

Votre grandeur!... Oh! oh! oh! Attendez; ne vous en allez pas. A moi, votre grandeur!... (*Bas, à part.*) Ma foi, s'il va jusqu'à l'altesse, il aura toute la bourse. (*Haut.*) Tenez, voilà pour ma grandeur.

GARÇON TAILLEUR.

Monseigneur, nous la remercions très humblement de ses libéralités.

M. JOURDAIN.

Il a bien fait, je lui allais tout donner.

Le Bourgeois gentilhomme, acte II, scène 9.

Dubreuil, très mauvais acteur de la Comédie-Française, ayant quitté le théâtre en 1758, était généralement reconnu, de son vivant, pour un excellent juge des œuvres dramatiques, s'y connaissant beaucoup mieux que tous ses camarades; c'était une réputation établie, inattaquable, et pourtant personne au monde ne pouvait en produire les titres. A sa mort le mystère fut dévoilé, le public fut alors dans la confidence. Un amateur déclara qu'il perdait une pension de six cents livres que lui payait Dubreuil, afin de répandre journellement le bruit qu'il était grand connaisseur en pièces de théâtre. Cet homme se postait dans les cafés; il y vantait sans cesse le jugement exquis, la subtile pénétration de Dubreuil; personne dans la société n'ayant d'intérêt à le

contredire, cette opinion passait de bouche en bouche, et l'on se disait au parterre : — Vous voyez bien cet acteur si ridicule, c'est le plus éclairé de tous les comédiens sur le mérite d'une pièce nouvelle. »

Ainsi Dubreuil, ne pouvant faire croire au public qu'il était bon acteur, était parvenu du moins à lui persuader qu'il possédait une judiciaire infaillible. Il voulait être loué de quelque chose, et ce plaisir, qui lui coutait trente-trois sous par jour, ne lui paraissait pas trop cher.

Ce fait serait très remarquable, quand il ne servirait qu'à prouver ce que les méchants ne savent que trop bien, et ce que les honnêtes gens refusent de croire; c'est que celui qui sort le matin avec le dessein de répandre un mensonge, est certain de l'accréditer avant la nuit, et même pour un temps, à moins qu'il n'y ait beaucoup de personnes intéressées à le détruire; tout se dit, tout se répète, et tout se croit (1).

Si plusieurs journalistes s'accordent pour imprimer de semblables louanges, l'erreur pourra se propager plus promptement, aller plus loin, et se maintenir.... jusqu'au décès des Dubreuil d'une autre espèce. Il est rare que les réputations financées aient une autre cause, un autre dénouement.

— Il y a des célébrités factices auxquelles on travaille toute sa vie, et qui finissent à la mort. Il y a des célébrités réelles qui commencent à la tombe et ne finissent plus. » Mme NECKER.

Quant à moi que jamais n'entête
L'odeur d'un encens avili,
Qui ne fais cas que de l'honnête,
Dût-il ne mener qu'à l'oubli :
C'est sans nul regret que je m'ôte
Plus d'un moyen d'être cité,
Et que je demeure à mi-côte
Du mont de la célébrité.

LEMIERRE.

---

(1) Voyez la *Galerie historique des Acteurs du Théâtre-Français*, par LEMAZURIER, tome I, page 144.

— Une dame de condition avait un si grand faible de se voir donner de l'encens, et ses domestiques, connaissant son défaut, en profitaient si bien, qu'il n'y en avait pas un qu'elle n'eût enrichi. Tout leur mérite cependant ne consistait qu'en ce qu'ils lui savaient débiter adroitement leurs fleurettes. Celui qui l'admirait le plus en était le mieux venu. » D'ARTAGNAN, *Mémoires*. Paris, 1707, page 382.

Le financier Bertin, trésorier des parties casuelles et protecteur de Mlle Hus, fit réussir momentanément *Paros*, tragédie pitoyable, dont l'auteur avait eu le bon esprit d'offrir le rôle principal à Mlle Hus; quoique Mlle Clairon, Mlle Gaussin, et surtout Mlle Dumesnil fussent alors à la Comédie-Française. Cet hommage fut très agréable à Mlle Hus. Bertin fit acheter une immense quantité de billets qu'il remit en des mains sûres, et *Paros* ainsi que Mlle Hus furent applaudis avec enthousiasme. Toutes les précautions étaient prises d'avance, et cette tactique infiniment commode pour les auteurs et les comédiens qui veulent se dispenser d'avoir de l'imagination et du talent, a depuis été bien perfectionnée.

Quoique Mlle Hus connût mieux que personne la valeur réelle des applaudissements qu'elle avait obtenus, elle n'en desira pas moins l'occasion d'en recevoir de semblables, et crut bientôt l'avoir trouvée.

Clairfontaine, jeune homme plein de talent et de modestie, employé dans les bureaux de Bertin, avait fait une tragédie d'*Hector*. Le financier jugea que l'un de ses subordonnés se croirait trop heureux de lui faire sa cour en offrant à Mlle Hus le rôle d'Andromaque : il se trompait. Clairfontaine avait de la fierté dans l'ame, et du goût. Le succès apparent de Mlle Hus ne lui en avait point imposé ; ce fut à Mlle Clairon qu'il donna son rôle. Il en résulta que des intrigues, dont on devine la source, empêchèrent la représentation de sa pièce qui devait lui faire honneur, et qu'il perdit une excellente place chez Bertin pour avoir manqué de confiance dans le talent de sa maîtresse.

C'est ainsi que dans la carrière des arts, l'or du financier

devient presque toujours ! le couteau de Ravaillac, le poison de la Brinvilliers. Voyez la *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, par **Lemazurier**, tome II, page 252.

En parlant du célèbre Garrick, mistriss Bellamy dit, en ses *Mémoires :* — Ce petit grand homme, car tel il était dans toute l'étendue du terme, avait dans le caractère autant de bassesse que d'élévation dans le talent. Cette assertion doit sembler étrange relativement à un homme qui, de l'aveu des meilleurs juges, peut être regardé comme le premier acteur qui jamais ait monté sur le théâtre. Mais j'ai eu mille preuves que son adresse égalait son habileté.

» Il envoyait, par exemple, M. Varney, le concierge de son théâtre, chez quelques femmes de qualité, les prévenir, comme par bon procédé, que le directeur devait jouer tel jour, et que, s'il était possible, il leur garderait une loge. Je l'ai vu venir faire cette histoire à des dames qui, croyant lui être fort obligées, lui donnaient une guinée pour le remercier, sans compter les étrennes de Noël, et le présent qu'on lui faisait à son bénéfice ; et cela, lorsque à ma connaissance, il n'y avait pas, pour la représentation annoncée, une seule loge de retenue. »

— Les religieux de saint Jean de Dieu, connus en France sous le nom de *Frères de la Charité*, sous celui de *Buoni Fratelli* en Italie, s'établirent à Cadix le 2 mai 1614. Ils ne s'obligèrent d'abord qu'à tenir vingt lits ; mais ils reçurent depuis tant de fondations, qu'ils admettent à présent tous les malades qui se présentent. On ne leur reconnaissait en 1685 d'autre revenu fixe que le Coreal, c'est ainsi que l'on nomme le théâtre où l'on joue les comédies. Ces religieux sont obligés à cause de cela de veiller à ce qu'il y ait de bons acteurs et de bonnes pièces. Malgré les fréquents démêlés qui s'élèvent sur ce point entre l'évêque et le gouverneur, qui doit soutenir ces religieux dans l'intérêt du public, on ne laisse pas d'y représenter des pièces bonnes et méchantes, dont les auteurs n'ont à craindre que les sifflets des cordonniers et des savetiers, qui sont en possession à Cadix, comme

dans tout le reste de l'Espagne, de juger du mérite des œuvres dramatiques.

« Ces juges éclairés sont incorruptibles, quelques sollicitations qu'on leur adresse pour obtenir leur approbation, et quelque présent même que l'on y joigne, on n'a pour résultat que ce mot *veremos*, nous verrons. On les appelle *mosqueteros*, mousquetaires, parce qu'ils se tiennent tous ensemble rangés en plusieurs files, armés de leur sifflet, et dès que leur chef donne le signal, tous à la fois embouchent le fatal instrument, et forcent ainsi les acteurs d'abandonner le théâtre. » *Voyages d'Espagne et d'Italie* du père Labat, Paris, 1730, tome I, page 217.

LE MALADE IMAGINAIRE.

MOLIÈRE, 1673.

ACTE I, SCÈNE VI.

Revenons au *Sicilien* à propos du *Malade imaginaire.*

HALI.

« Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. »

a dit ce même Hali, qui tout à l'heure nous réjouissait avec son bécarre.

Quoique depuis vingt-deux ans on représentât des opéras italiens à Paris, le mot *opéra* n'était point encore adopté par les Français. Le drame lyrique ne cessa d'être *la comédie*, *la comédie italienne* ou *la comédie des machines*, qu'en 1671, lorsque Perrin et le musicien Cambert fondèrent notre Opéra, fort improprement désigné sous le titre d'*Académie royale de Musique.* Voyez les sonnets que Voiture et Maynard adressèrent à Mazarin en 1647. On me dira sans doute qu'en 1667 il y avait des comédies à divertissements, à grand spectacle, renfermant des morceaux d'une importance égale à celle du trio des bergers du *Sicilien*, et qui pourtant ne cessaient pas d'être de véritables comédies. D'accord ; cette objection, juste en apparence, sera détruite par un des historiens de la musique, par un homme de génie que j'ai déjà classé parmi les musiciens, par Molière lui-même, qui, suivant pas à pas les mœurs et le langage de son siècle, se hâte d'employer le mot *opéra*, dans une phrase identique avec celle du *Sicilien*, du moment où le vocable a reçu des lettres authentiques de naturalisation.

CLÉANTE.

Il m'est venu en pensée, pour divertir la compagnie, de chanter avec mademoiselle une scène d'un petit opéra qu'on a fait depuis peu.

Cléante joue ici le rôle d'un maître à chanter, il est tout simple qu'il se serve deux fois du mot *opéra*. Molière paraît si joyeux de son butin, de la conquête d'une expression nouvelle, qu'il la place même dans la bouche d'Argan. Ce malade enterré dans ses coussins pouvait bien ne pas la connaître. Il dit pourtant :

— Nous nous serions bien passés de votre impertinent opéra. »

Scarron avait écrit depuis longtemps : — Toutes vos lettres sont admirables ! c'est ce qu'on appelle *des opéras.* »

Lorsque Dorante dit, en 1670, dans la scène première du quatrième acte du *Bourgeois gentilhomme :*

— Et pour son opéra, d'une soupe à bouillon perlé, soutenue d'un jeune gros dindon, cantonnée de pigeonneaux, et couronnée d'oignons blancs mariés avec la chicorée ; »

vous voyez qu'il s'agit d'harmonie gastronomique. *Opéra* n'a rien ici de musical, il désigne l'œuvre capitale d'un expert en gourmandise; comme dans les vers suivants, le chef-d'œuvre d'un général d'armée.

Vous avez fait, seigneur, un opéra.
Quoi ! le vieux duc, suivi de Caprara ?
Quoi ! la bravoure et la matoiserie ?
Grande est la gloire, ainsi que la tuerie.
Vous savez coudre avec encor plus d'art
Peau de lion avec peau de renard.

La Fontaine, *épître XI, à M. de Turenne*, 1674.

— On ne doute plus du mariage de la comtesse de P***. C'est son amie qui a fait cet opéra ; le tout pour de l'argent. Mme de Scudéry, *Lettre au comte de Bussy-Rabutin.* Paris, 7 juin 1673.

— Vous vous souvenez bien de la lettre que vous m'avez promise dès que vous aurez appris que je serais grand-père. Je m'attends à un opéra. Bussy-Rabutin, *Lettre à Mme de G**** ; Paris, 3 janvier 1676.

TRIOLET.

Tant que la guerre durera,
Philis, vous n'aurez point d'étrennes ;
Gratis on s'entrebaisera
Tant que la guerre durera.
Donner serait un opéra,
Jusqu'à ce que la paix revienne ;
Tant que la guerre durera,
Philis, vous n'aurez point d'étrennes.

***, 1694.

Aucun de nos commentateurs, de nos grammairiens, de nos lexicographes n'a fait connaître l'origine du mot *opera*, pris dans l'acception que lui donnent les auteurs cités précédemment. J. J. Rousseau nous dit que, par antonomase, le drame lyrique reçut le nom d'*opera*, parce que la poésie, la musique, la danse, la peinture, étant réunies dans cette composition scénique, elle fut considérée comme l'*œuvre* par excellence, l'œuvre à nulle autre seconde, et nommée tout simplement *œuvre*, *ouvrage*, **opera**. C'est une erreur d'autant plus grossière que le mot *opera* fut d'abord un terme de mépris. Les travailleurs à longues bottes ne disent-ils pas *l'ouvrage*, quand ils veulent désigner une matière qu'ils n'oseraient point appeler par son nom? Les cordonniers emploient un euphémisme semblable quand ils donnent le nom de *marchandise* au cuir dont ils fabriquent les souliers.

Molière, dans *le Bourgeois gentilhomme ;* La Fontaine, dans son *Épître à M. de Turenne*, emploient le mot *opéra* dans le sens que lui donne J. J. Rousseau. L'origine de ce vocable, signifiant un drame lyrique, ne se rapporte en aucune manière à l'art musical. Je révèle cette origine dans un autre ouvrage (1) ; mais elle est assez curieuse pour que je la reproduise ici.

Les séductions du drame lyrique, inventé, mis en scène pendant le XVIe siècle, firent le plus grand tort aux repré-

(1) *Théâtres lyriques de Paris*, **l'Opéra-Italien**, non imprimé.

sentations de la tragédie et de la comédie données sur les théâtres italiens. Le dialogue récité sur le ton de la conversation, la pauvreté du spectacle, parurent insipides à tel point au public, que les acteurs académiciens et les histrions les abandonnèrent en même temps, pour s'emparer des drames espagnols, pièces romantiques où l'héroïque se mêlait au bouffon, le fantastique à l'histoire, le merveilleux aux actions de la vie ordinaire. Les Italiens, n'osant pas accorder le nom de *tragédie* ou de *comédie* à ces productions d'une irrégularité pour eux révoltante, les désignèrent sous le nom général d'*opera*, suivi d'une épithète destinée à déterminer le genre de cette *opera*, de cette *œuvre*. Ils dirent donc *opera regia*, *opera regicomica*, *tragica*, *comica*, *scenica*, *sacra*, *esemplare*, *regia ed esemplare*, etc. S'il s'agissait d'un drame lyrique, on ajoutait ces mots *per musica*, *scenica per musica*, *regia ed esemplare per musica*, *sacra per musica*, ou bien on écrivait tout simplement *opera musicale*.

Les drames espagnols ayant perdu leur crédit en Italie, le nom d'*opera*, qu'on leur donnait, ainsi qu'aux drames lyriques, devint sans partage la propriété de ces derniers.

Un titre qui revient souvent dans la conversation, est bientôt réduit à sa forme la plus abrégée. Au lieu d'*opera scenica per musica*, on dit plus tard *opera musicale*, expression déjà privée de précision, de clarté ; puis *opera*, qui ne signifiait plus rien, pour signifier trop de choses. N'importe, le mot fut adopté généralement, et l'est encore. C'est *melodramma* qu'il fallait dire. L'Italie a voulu, récemment, établir ce dernier vocable ; mais l'usage a prévalu.

Les éditions des anciens livrets nous montrent le mot *opera* fidèlement suivi de son épithète *musicale*, souvent précédée par *scenica*. On lui donnait celle d'*esemplare*, lorsque le drame renfermait une vigoureuse leçon de morale, telle qu'on la rencontre dans le dénouement de *Il Convitato di pietra*, où l'athée don Giovanni est foudroyé.

Nos anciens avaient remarqué tout ce que le sujet de *Don Juan* présentait de ressources pour le drame et pour la musique.

Saggio sopra l'Opera in musica, est un opuscule d'Algarotti, que Chastelux a traduit en français et publié sous le titre abrégé d'*Essai sur l'Opéra*. Paris, 1773, in-8.

Autrefois, on appelait *mestre de camp général* l'officier que nous désignons simplement par le dernier mot de cette périphrase. *Un général, un opéra* sont des locutions elliptiques en usage; on les comprend fort bien, quoique au fond elles n'aient pas de signification réelle et précise.

Les mots que nous empruntions aux Italiens conservaient leur genre en passant dans notre langue. On disait *une opéra*, *une orchestre*, comme on avait dit *la carrosse*, *la navire*. Des éditions de 1800 nous montrent encore le mot *orchestre* mis au féminin, sur l'autorité du grammairien Restaut. Molière a, le premier, donné le genre masculin au vocable *opéra*, que Ménage, en sa *Requête des Dictionnaires*, n'a pu citer, puisque ce mot n'était pas français en 1649 et 1652.

Empruntons quelques phrases au *prospectus* lancé par l'abbé Perrin, en février 1671, pour annoncer l'ouverture de l'Académie royale de Musique, dont il était le fondateur. Fixée au 1er mars suivant, cette solennité musicale et dramatique n'eut lieu que le 10 de ce mois.

— Quant à la patience, on ne peut concevoir que notre nation soit capable de souffrir un spectacle de cinq ou six heures de longueur comme sont les opéras d'Italie, pour beau et pour varié qu'il puisse être.

» A cela je réponds deux choses, que beaucoup de personnes qui les ont *vues* en Italie, quoique jeunes, français et seigneurs, et en ces trois qualités, très impatients, m'ont souvent témoigné qu'ils ne se sont point ennuyés dans ces représentations, bien qu'ils aient vu la même plusieurs fois.

» L'autre, qui n'a point de réplique, c'est que nous avons réduit nos opéras *françaises* à deux heures et demie ou trois petites heures de longueur, qui est celle des spectacles ordinaires. »

Après le directeur de l'Opéra, qui certes connaissait bien

le nom de sa marchandise, faisons parler un journaliste de l'époque.

— Le cardinal patron fit avancer pour MM. de Vendôme, qui sont revenus depuis peu d'Italie, la représentation d'*une* opéra afin de leur en donner le divertissement. Jugez par là combien les *opéra* sont considérables puisque de *tels* gens s'en mêlent, et les couvrent de leur protection. » *Le Mercure galant*, 20 février 1672.

Le Malade imaginaire est représenté pour la première fois le 10 février 1673, et Molière nous y montre le mot *opéra*, qu'il a rendu complétement français, en lui donnant le genre masculin, commun au plus grand nombre de nos termes en *a*.

Opéra fut adopté par nous vers 1671. L'abbé Perrin et La Bruyère, l'abbé de Marolles et Despréaux, écrivant à cette époque, lui donnent un accent aigu sur l'*e*, une *s* au pluriel. Quand nous nous emparons d'un mot étranger, il faut le franciser à l'instant, afin de ne pas être ridicules en écrivant *des quintettos, sopranos, contraltos, un quintetti, un dilettanti.* Dites *quintette, soprane, contralte*, et ces vocables, devenus français, ne présentent plus aucune difficulté de terminaison, d'orthographe et de prononciation. *Quintette, soprane, contralte*, sont bien plus italiens que *soprano, quintetto, contralto*, prononcés comme *domino, chapiteau.*

C'est d'après le même principe que nos anciens auteurs, écrivant en latin leurs œuvres scientifiques, avaient soin de latiniser leurs noms propres afin de pouvoir les décliner. Un nom allemand ou français, *de Thou*, par exemple, n'aurait pu figurer que d'une manière infiniment gauche dans un discours latin. Il eût embarrassé l'écrivain à chaque phrase; *Thuanus, Thuani, Thuano, Thuanum*, prenait sur-le-champ la désinence qu'exigeait la déclinaison latine dans ses cas différents, et se mettait ainsi parfaitement en harmonie avec le texte. Gardez-vous bien de tourner en ridicule, et de traiter de pédants ceux qui latinisaient leurs noms, en leur donnant la terminaison en *us*, ou qui les traduisaient litté-

ralement en grec, en latin, comme Schwartz-Erde, *Terre-Noire*, **Mélanchton**, Vogelsang, *chant d'oiseau*, **Ornithoparcus**, Nachtigall, *rossignol*, **Lucinius**, Giovanni Vittorio Rossi, *Jean Victor Roux*, **Janus Nicius Eritrœus.**

Par une réciprocité nécessaire autant qu'ingénieuse, nos anciens avaient francisé la plupart des noms grecs et latins, tels que *Alexandre*, *Aristote*, *Aspasie*, *Auguste*, *Rutile*, *Tite*, *Cicéron*, *Sabine*, *Livie*, *Poppée*, *Messaline*, etc., afin de les introduire gracieusement dans le discours français. La métamorphose n'ayant pas été complète, les noms restés grecs ou latins n'ont pu trouver de rime en français. Racine et Voltaire ne me persuaderont jamais que *Burrhus*, *Bibulus*, riment avec *vertus* et *vendus* autrement que sur le papier. J'aime bien mieux *Brute* et *Cassie* du grand Corneille.

L'ame sonore d'un mot, toute sa physionomie, est dans la syllabe qui porte l'accent. Si le vocable est terminé par une muette, essayez de la supprimer; le mot ne perdra rien; l'accent lui reste, l'accent demeure en sa place, il va suffire pour exhaler tout l'effet sonore, et montrer le dessin du vocable tronqué. *Ariost'*, *Guid'*, *Brighel'*, *Ginevr'*, signalent parfaitement à l'œil comme à l'oreille *Ariosto*, *Guido*, *Brighella*, *Ginevra*, mots que nos anciens ont très judicieusement francisés en écrivant : *Arioste*, *Guide*, *Brighelle*, *Ginèvre*. Si vous n'usez pas de cette précaution, si vous êtes assez imprudents pour écrire, dans un texte français, des noms italiens avec l'orthographe italienne, les voyelles muettes deviendront infailliblement dures dans une bouche parisienne ; ces finales usurperont ainsi l'accent, qui de la pénultième va passer à la dernière syllabe du mot. Ce déplacement ruine, défigure, frappe de ridicule un mot ainsi désorganisé. *Tasse*, *Arioste*, *Guide*, *Brighelle*, *Ginèvre*, sont bien plus italiens pour nous que *Tasseau*, *Ariosteau*, *Guideau*, *Brighellat*, *Ginévrat;* car, n'en doutez pas, c'est ainsi que ces noms écrits à l'italienne seront prononcés. Bien mieux! les poëtes se verront forcés de les scander ainsi, de les faire rimer avec *ruisseau*, *chateau*, *rideau*, *révéla*, *recevra*. Les musiciens à leur tour seront obli-

gés de suivre le dessin grotesquement barbare des paroliers.

Au lieu de *Masanielle*, *Fenelle*, *Guide*, *Ginèvre*, noms historiques de l'Italie, que notre oreille attendait, ne nous a-t-on pas brutalement donné *Masanielleau*, *Fenellat*, *Guideau*, *Ginévrat?* Notez, s'il vous plaît, qu'un ténor bouffonissime avait l'audace de chanter *le nom si doux de Ginévrat!* Quelle douceur, bon Dieu! j'eusse aimé tout autant la douceur de *Saquespéarait*, ainsi défiguré, pour rimer avec *cabaret*.

Etna, *Phryné*, *Lipari*, *Sappho*, tous les mots anciens, terminés par une voyelle dure, qui porte l'accent, n'ont pas subi la moindre altération en passant dans notre langue. L'accent restait naturellement où les Grecs l'avaient placé, tout changement aurait été nuisible. Ces mots étaient constitués d'avance pour obéir sans effort à notre prosodie. La même raison a dû nous faire adopter *opéra*, sans lui faire subir d'autre mutation que l'accent posé sur son *é*.

Opéra comique sont deux mots bien distincts; Girault-Duvivier les réunit par un tiret (*opéra-comique*) afin d'en former un mot composé : c'est une erreur, s'il s'agit de désigner un drame lyrique tel que *Silvain*, *Joseph*, *Aline*, *la Dame blanche*. D'après le système de ce grammairien, il nous faudrait ranger aussi parmi les mots composés *opéra-sérieux*, *opéra-bouffon*, *opéra-de-genre*, *opéra-traduit*, que sais-je même? peut-être *opéra-sifflé;* nous serions forcés de peindre ces mots en les affublant de ce trait d'union malencontreux; ce qui serait absurde au dernier point. Mais, à bon droit, nous ferons usage du tiret quand nous aurons à parler du théâtre de l'*Opéra-Comique*, où l'on représente des *opéras comiques;* d'un *opéra-ballet*, opéra dans lequel on a fait à la danse une plus large part qu'à l'ordinaire; d'un *opéra-franconi*, sorte de mélodrame où la musique n'est comptée pour rien, puisqu'il s'agit uniquement de montrer de pompeuses, de charmantes décorations, des couronnes d'or et de diamants, des robes de velours et de satin qui se promènent, de longues files de moines blancs, bleus, noirs, des cardinaux, des arbalétriers, des cavalcades, etc. Comme il est nécessaire que le fracas

des chassis, des machines, des flots de la mer, des barques, des navires, des chevaux, des armures de fer ou de cuivre, des patineurs corrodant le parquet, n'arrive pas jusqu'à l'oreille des spectateurs, on a soin de faire tonner l'orchestre, le chœur, et même les virtuoses d'une manière assez stridente pour effacer au moyen d'un *rom rom* régulièrement harmonique tous ces bruits incommodes et discordants. Les ouvriers qui se dévouent à fabriquer ce *rom rom* ne ressemblent-ils pas aux manœuvres qui riment les devises dont on entoure les pralines et les diablotins?

Le peintre grec Timomaque faisait sonner des fanfares par des musiciens toutes les fois qu'il montrait ses tableaux. *El Mozo* (Francesco de Herrera, dit) peintre espagnol, se servit du même artifice.

La Reine de Chypre, le Prophète, Jérusalem, l'Enfant prodigue, brillent au premier rang des trop nombreux chefs-d'œuvre de l'opéra-franconi, genre fort à la mode aujourd'hui. Nos académiciens rimants ou non rimants, nos illustres, ayant cessé de produire des œuvres assez peu médiocres pour mériter d'être lues, des éditeurs eurent l'heureuse idée de faire brosser à la toise une prose que nul au monde ne devait lire, et d'orner ce fatras littéraire d'une infinité d'images de toute espèce, que les curieux désœuvrés feuillettent avec le plus vif intérêt, sans jeter jamais un coup d'œil sur le texte admirablement imprimé. Ces livres nommés *pittoresques* marchent de front avec les opéras-franconi, dont ils partagent la vogue. L'attention du public a changé de but, l'accessoire est devenu principal, et la richesse des peintures, la variété des estampes, des vignettes, font pardonner la misère du texte musical ou littéraire. Ce qui n'empêche pas les journalistes de crier au miracle, et les entrepreneurs d'opéra-franconi de se ruiner, lorsque les libraires à pittoresques ont abandonné la partie. L'œil est trop tôt satisfait, à l'Opéra nul succès n'est durable, et partant d'un profit réel, s'il ne repose sur une partition riche de mélodie.

Plusieurs écrivent encore *wagon* comme les Anglais, et

prononcent *ragon* à la française. Pourquoi ce luxe de lettres inutiles? Écrivez *valse, vagon, rédova ;* ces mots appartiennent maintenant à notre langue, et, comme *châle, toste, houist, biftek, halte,* doivent être soumis à ses réglements. Malgré le bon exemple donné par Marolles et Perrin, malgré des autorités illustres, fournies par Despréaux et La Bruyère, *opéra* n'a pris généralement l'*s* au pluriel que cent quarante ans après son adoption. Le réformateur Voltaire, ses prédécesseurs et ses disciples faisaient une double faute en écrivant *des opéra.* Poser un accent sur l'*e* de ce mot, c'est avouer qu'il n'est plus italien. Il est devenu français, donc vous devez lui donner l'*s*, signe ordinaire du pluriel en notre langue. Je ne sache pas que l'on ait jamais poussé l'impertinence jusqu'à dire, écrire, imprimer *des opéré.* Voltaire eût-il osé tracer, figurer sur le papier des mots latins, italiens, tels que *Dominé, Déus, béné,* ridiculement surmontés par des accents aigus? L'Académie a prêché le pour et le contre à l'égard d'*opéra* comme sur une infinité d'autres mots ; je n'enregistrerai donc pas ses décisions burlesques.

La Grange et M[me] Molière chantaient fort bien le duo, *Belle Philis, c'est trop, c'est trop souffrir,* placé dans le deuxième acte du *Malade imaginaire.*

— Bérélie. Cette belle scène du *Malade imaginaire,* que Célinde vient de nous citer, n'a-t-elle pas toujours eu, sur le théâtre de Guénégaud, un agrément qu'elle n'avait jamais sur celui de l'Opéra. La Molière et La Grange, qui la chantent, n'ont pas cependant la voix du monde la plus belle. Je doute même qu'ils entendent finement la musique, et quoiqu'ils chantent par les règles, ce n'est point par leur chant qu'ils s'attirent une si générale approbation. Mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions. La peinture qu'ils en font est si raisonnable et leur jeu se cache si bien dans la nature, que l'on ne pense pas à distinguer la vérité de la seule apparence. En un mot, ils entendent admirablement bien le théâtre, et leurs rôles ne réussissent jamais bien, lorsqu'ils ne les jouent pas eux-mêmes.

PHILÉMON. Tous ceux qui ont quelque goût pour le théâtre seront bien persuadés de ce que vous en dites. Mais l'actrice et l'acteur dont vous parlez, ne doivent pas leurs plus grands succès à la manière délicate dont ils récitent. Leur extérieur a déjà quelque chose qui impose. Leur maintien a quelque chose de touchant. Leur jeu, comme vous l'avez remarqué vous-même, imite si bien la nature, qu'ils font quelquefois des scènes muettes, qui sont d'un grand goût pour tout le monde.

BÉRÉLIE. J'ai porté cent fois cette réflexion plus loin que vous; j'ai remarqué souvent que la Molière et La Grange font voir beaucoup de jugement dans leur récit; et que leur jeu continue encore, lors même que leur rôle est fini. Ils ne sont jamais inutiles sur le théâtre. Ils jouent presque aussi bien quand ils écoutent, que lorsqu'ils parlent. Leurs regards ne sont pas dissipés; leurs yeux ne parcourent pas les loges; ils savent que leur salle est remplie, mais ils parlent, ils agissent, comme s'ils ne voyaient que ceux qui ont part à leur rôle, à leur action. Ils sont propres et magnifiques, sans rien faire paraître d'affecté. Ils se mettent parfaitement bien; ils ont soin de leur parure, autant que de se faire voir; ils n'y pensent plus quand ils sont sur la scène; et si la Molière retouche quelquefois à ses cheveux, si elle raccommode ses nœuds ou ses pierreries, ces petites façons cachent une satire judicieuse et naturelle. Elle entre par là dans le ridicule des femmes qu'elle veut jouer. Mais enfin avec tous ces avantages, elle ne plairait pas tant si sa voix était moins touchante. Elle en est si persuadée elle-même, que l'on voit bien qu'elle prend autant de divers tons qu'elle a de rôles différents; et quoique la comédie soit un spectacle, j'ai toujours cru qu'au théâtre comme ailleurs, les gens délicats préfèrent souvent le plaisir d'entendre à celui de voir.

PHILÉMON. On serait surpris de cette pensée, si l'on n'était accoutumé à la délicatesse de tout ce que vous imaginez. Quoique ce que vous avancez n'ait jamais besoin de nulle

preuve, j'ajouterai à votre réflexion, que rien ne vous plaît tant, que ce qui est naturel; et que rien ne l'est davantage, qu'une passion qui se fait voir comme elle est. La déclamation, le récit, le chant, ne servent qu'à nous peindre vivement des sentiments, qui ne pourraient paraître sans un tel secours. Je ne doute nullement que des vers, qu'on ne mettrait en musique, qu'après qu'on les aurait entendu réciter, n'eussent une grace, un air naturel, qui les rendrait infiniment agréables. Vous devriez en faire un essai. Vous savez assez de musique; et je crois que les airs de votre façon seraient d'un caractère à se distinguer avantageusement de tous les autres.

Bérélie. Je n'ai pour cela ni assez d'habileté ni assez d'inclination; mais je vous avoue, que s'il faut être un peu comédien pour faire de beaux airs, ce devrait être le métier des femmes.

Célinde. Je ne sais si elles y réussiraient toutes également; mais accordez à Philémon ce qu'il vous demande. Il vous fera de belles paroles, et vous y mettrez un air, pour nous obliger. Comme il chante bien lui-même, il fera des vers propres à être chantés. Car j'ai toujours cru qu'un poète, qui travaille pour un musicien, doit se connaître en musique. Il y a des mots qui n'y sont nullement propres, et qui ne sauraient s'accommoder au chant. *Entretiens galants*, la Musique, tome ii, page 89.

A la reprise du *Malade imaginaire*, en 1736, Mlle Connell réussit admirablement comme actrice et comme cantatrice, dans ce même rôle d'Agélique.

ARGAN.

Non, non; en voilà assez. Cette comédie-là est de mauvais exemple. Le berger Tircis est un impertinent, et la bergère Philis une impudente de parler de la sorte devant son père. Montrez-moi ce papier. Ah! ah! où sont donc les paroles que vous avez dites? Il n'y a là que de la musique écrite.

CLÉANTE.

Est-ce que vous ne savez pas, monsieur, qu'on a trouvé, depuis peu, l'invention d'écrire les paroles avec les notes mêmes?

ARGAN.

Fort bien. Je suis votre serviteur, monsieur; jusqu'au revoir. Nous nous serions bien passés de votre impertinent opéra.

La défaite de Cléante est ingénieuse, plaisante; il se tire comme il peut d'un mauvais pas.

Les Lombards et les Saxons notaient leur musique en établissant, sur les paroles mêmes, des points dont la position respective d'élévation ou d'abaissement déterminait les intonations. Ils avaient des signes particuliers pour les groupes de notes. Le *Chant sur la bataille de Fontanet* en Bourgogne (25 juin 841) composé par Angelbert soldat frank, l'un des combattants, est noté de cette manière. Fétis donne ce monument très curieux dans le premier volume de sa *Biographie universelle des Musiciens*. Ce chant est tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds de Saint-Martial de Limoges nº 1154 *folio* 136.

Voyez aussi dans la *Paléographie universelle* de Silvestre, chef-d'œuvre merveilleux de l'art calligraphique, voyez un fragment d'une hymne à saint Loup, (XIIe siècle, lombard) tiré des archives du monastère de la Cava, près de Naples.

Ave, præsul gloriose,
Ave, sidus jam cœleste,
Decorans, Lupe, cœlum.

Une ligne rouge et des notes en noir sont placées au-dessus des mots, pour en indiquer le chant. La ligne rouge semble avoir été postérieurement ajoutée.

Voilà donc les paroles portant leur musique en hiéroglyphes légers, courant au-dessus des lignes; mais on n'a pas encore trouvé le moyen de représenter les paroles avec les notes qui doivent les chanter. L'ingénieuse supposition de Cléante est toujours un problème à résoudre.

PREMIER INTERMÈDE.

SCÈNE PREMIÈRE.

POLICHINELLE.

O amour, amour, amour, amour! Pauvre Polichinelle, quelle diable de

fantaisie t'es-tu allé mettre dans la cervelle ! A quoi t'amuses-tu, misérable insensé que tu es? Tu quittes le soin de ton négoce, et tu laisses aller tes affaires à l'abandon ; tu ne manges plus, tu ne bois presque plus, tu perds le repos de la nuit ; et tout cela, pour qui ? pour une dragonne, franche dragonne; une diablesse qui te rembarre, et se moque de tout ce que tu peux lui dire. Mais il n'y a point à raisonner là-dessus. Tu le veux, amour; il faut être fou comme beaucoup d'autres. Cela n'est pas le mieux du monde à un homme de mon âge ; mais qu'y faire? On n'est pas sage quand on veut, et les vieilles cervelles se démontent comme les jeunes. Je viens voir si je ne pourrai point adoucir ma tigresse par une sérénade. Il n'y a rien parfois qui soit si touchant qu'un amant qui vient chanter ses doléances aux gonds et aux verrous de la porte de sa maîtresse. (*Après avoir pris son luth.*) Voici de quoi accompagner ma voix. O nuit ! ô chère nuit! porte mes plaintes amoureuses jusque dans le lit de mon inflexible.

SCÈNE II.

Polichinelle chante un air en italien ; une vieille se met à la fenêtre, répond à l'amoureuse chanson, dans la même langue, et se moque de lui.

SCÈNE III.

POLICHINELLE, VIOLONS *derrière le théâtre.*

LES VIOLONS, *commençant un air.*

POLICHINELLE.

Quelle impertinente harmonie vient interrompre ici ma voix?

LES VIOLONS, *continuant à jouer.*

POLICHINELLE.

Paix là! taisez-vous, violons. Laissez-moi me plaindre à mon aise des cruautés de mon inexorable.

LES VIOLONS, *de même.*

POLICHINELLE.

Taisez-vous, vous dis-je: c'est moi qui veux chanter.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Paix donc!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Ouais!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Ahi!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Est-ce pour rire?

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Ah! que de bruit!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Le diable vous emporte!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

J'enrage!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Vous ne vous tairez pas! Ah! Dieu soit loué!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Encore?

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Peste des violons!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La sotte musique que voilà.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE, *chantant pour se moquer des violons.*

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE, *de même.*

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La, la, la, la, la, la.

POLICHINELLE.

Par ma foi, cela me divertit. Poursuivez, messieurs les violons ; vous me ferez plaisir. (*N'entendant plus rien.*) Allons donc, continuez, je vous en prie.

SCÈNE IV.

POLICHINELLE.

Voilà le moyen de les faire taire. La musique est accoutumée à ne point faire ce qu'on veut. Or sus, à nous. Avant que de chanter, il faut que je prélude un peu, et joue quelque pièce, afin de mieux prendre mon ton. (*Il prend son luth, dont il fait semblant de jouer, en imitant avec les lèvres et la langue le son de cet instrument.*) Plan, plan, plan, plin, plin, plin. Voilà un temps fâcheux pour mettre un luth d'accord. Plin, plin, plin. Plin, tan, plan. Plin, plan. Les cordes ne tiennent point par ce temps-là. Plin, plin. J'entends du bruit. — Mettons mon luth contre la porte.

SCÈNE V.

POLICHINELLE, ARCHERS.

UN ARCHER, *chantant.*

Qui va là ? qui va là ?

POLICHINELLE, *bas.*

Qui diable est-ce là ? Est-ce que c'est la mode de parler en musique ?

On reconnaît ici la deuxième édition du Satyre qui parle en chantant. Cette fois, il m'est permis de croire que Molière revient à cette facétie avec l'intention de se moquer de l'Académie royale de Musique où ce langage, adopté pour l'opéra, n'en paraissait pas moins étrange à la majorité du public.

Horace a fait la critique des musiciens de tous les temps (*Satire III*, livre 1) en livrant Tigellius au ridicule. Priait-on ce virtuose, il refusait de se faire entendre. Auguste, qui pouvait disposer de la vie du chanteur citharède, n'obtenait rien par les invitations les plus affectueuses. Le capricieux musicien commençait quand les solliciteurs avaient abandonné la partie, et fatiguait souvent son auditoire par un ramage interminable.

Avant de nous donner l'intermède si comique de Polichinelle, Molière avait dit :

Que de sottes façons et que de badinage !
Ménalque pour chanter n'en fait pas davantage.
Mélicerte, acte I, scène 3.

— Je ne pensois pas à ce matin estre si bon théologien, mais vous voyant tout pensif et harassé, j'ay dressé une partie au bon homme Lupolde, qui vous sert de vinaigre, et resveille-matin en tous vos deportemens : de laquelle, à mon jugement, vous recevrez grand plaisir, car industrieusement et tout à propos j'ay mis une fleuste à neuf trous, en lieu où par nécessité il passera tel, je le congnois vray naturel des musiciens que le priant d'en sonner, il n'en fera rien du tout ; mais seul, escarté, je trompe ainsi ses despits. Il visitera, nettoyera et embouchera sa fleuste, et se jettera triomphant sur quelque létabonde ou chanson triste, élégiaque. » NOEL DU FAIL DE LA HÉRISSAYE, *les Contes d'Eutrapel*, chapitre 19.

Ce n'est pas toujours pour satisfaire un vain caprice, une manie dont l'orgueil est le fondement, qu'un musicien ne se rend pas aux instances de ceux qui desirent l'entendre. La réunion du talent aux dispositions physiques et morales est nécessaire pour que l'exécution de la musique soit parfaite. Voulez-vous qu'un virtuose chante les délices de l'amour heureux, s'il a rompu le matin même avec l'Iris de ses romances les plus tendres? Les rhumes, les fluxions, les douleurs de tête et de poitrine sont parfois des excuses très réelles. Si le chanteur possède tous ses moyens, il peut se faire que le lieu ne lui convienne pas. Un salon trop garni de meubles, de draperies, de tapis, n'est point du tout propre à la musique : autant vaudrait chanter dans un matelas. Il existe des figures qui glacent les plus intrépides. Le magnétisme nous a fait connaître la cause de ces répulsions, et des sympathies qui se manifestent involontairement à l'égard de certaines personnes. Dire à quelqu'un : — Chantez-nous tel air, jouez-nous telle pièce, telles variations, est une maladresse; vous augmentez ainsi les chances du refus. Un musicien n'exécute jamais les productions des autres, s'il en

compose lui-même. Il faut le laisser libre de s'exercer de la manière la plus convenable à sa voix, à son talent, au diapason de son ame.

Au sortir de table, après avoir savouré le moka, lorsque, plongé dans un siége moelleux, éloigné des récits de la conversation, le musicien pose tranquillement, en silence, la digestion du festin délicat, splendide peut-être, que vous venez de confier à son estomac; lorsqu'il se livre au charme des souvenirs gastronomiques, aux rêves dorés de son extase voluptueuse, une main séduisante et perfide, un regard dont il a cent fois éprouvé l'incisive fascination, une bouche mélodieuse et persuasive, à qui rien ne doit résister, viennent l'arracher à sa béatitude, au repos qu'il goutait avec délices, pour le conduire, le camper, où? sur le tabouret d'un piano! devant un instrument de dommage, s'il en fut jamais en pareille circonstance! Et là, ce musicien, si bien traité jusqu'à ce moment, est obligé, pour vous plaire ; forcé, par la douce violence de votre invitation; contraint de s'immoler de sa propre main, d'exciter en lui-même une tempête, une guerre intestine, où ses poumons gonflés comme les outres d'Éole, vont se ruer sur son estomac, et tracasser, ravager, effondrer le précieux édifice qu'il venait de construire avec une harmonie, un soin, un amour, dignes hélas! d'une moins brutale cadence. Le voilà sur la sellette. Que lui demandez-vous? l'air de Figaro, *Large òu fattotum*, rien que cela pour son début. Il faut donc qu'il lance au galop son cheval dans la cour, sous le vestibule, que dis-je avant de franchir le seuil de l'écurie. Commencer par cet air, c'est vouloir borner à deux minutes la durée de l'exercice musical. Après ce déluge de notes et de paroles, après ce train de plaisir filant à double locomotive, après ce vent brulé d'Arabie, après ce vin d'Aï, de Limoux ou de Saint-Péray, reviendrons-nous au potage des romances, et vous plaira-t-il de les voir se promener sous les peupliers, au bord du lac, aux clartés pâlissantes de la lune, si bien logée par Alfred de Musset?

S'il est périlleux pour le chanteur, cet air vous menace d'une catastrophe. Oui, madame, qui tronez sur le fauteuil doré, sous le dais; châtelaine ou maitresse de maison, cet ouragan rossinien peut gravement compromettre votre honneur; votre gloire d'amphitryonne court de grands hasards. N'importe, vous l'exigez, en avant! attaquons cet air; mais je vous préviens en ami, que si le virtuose le dit bien, c'est qu'il a mal diné.

— Bocan, maître à danser des reines de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne et de Danemark, favori du roi d'Angleterre Charles Ier, Bocan regardait au visage de ceux qui le priaient de jouer du violon, et s'il n'y avait avec eux personne qui lui déplût, il se mettait à jouer et ravissait, mais non pas sans faire bien des grimaces.

» Il ne montrait qu'aux dames et les aimait éperduement. Outre qu'il voulait qu'elles fussent belles, qu'elles lui plussent et souffrissent ses caresses, il fallait encore que pour sa peine d'aller chez elles trois fois la semaine, elles lui donnassent six pistoles (60 fr.) par mois. Après tout, quoique goutteux, cagneux, qu'il eût les pieds tortus, les mains crochues, en tenant seulement ses écolières par les mains, il conduisait si bien leur corps, qu'il leur faisait danser jusqu'aux danses qu'elles ne savaient pas...

» Depuis l'âge de seize ans jusqu'à soixante et dix, il a surpassé tous ses compagnons, et cependant il ne savait point de musique, et même ni lire, ni écrire, ni noter; il composait pourtant des airs justes, agréables, harmonieux. Charles Ier le faisait souvent manger à sa table, et le combla de libéralités. » SAUVAL, *Antiquités de Paris*, tome I, page 329.

Jean Abell, musicien anglais, ténor admirable et luthiste du roi Charles II, fut exilé d'Angleterre comme papiste en 1688; il parcourut l'Europe en troubadour. A Varsovie, Michel Wiesno-Weski, roi de Pologne, lui fit dire qu'il desirait l'entendre. Abell s'excusa sous le prétexte d'un rhume. Sur cette réponse, l'ordre précis de se rendre à la cour lui fut expédié. Dès qu'il y parut, muni de son luth, on l'intro-

duisit dans une grande salle, autour de laquelle régnait une galerie où le roi siégeait avec toute sa compagnie. On assit Abell dans un fauteuil qu'on hissa comme un lustre au milieu de la salle, au moyen de cordes et d'une poulie; puis on fit entrer des ours, et l'on donna le choix au virtuose, de chanter ou d'être descendu pour servir de pature à ces bêtes féroces. Ainsi perché, le rossignol fit entendre son ramage, et le trait de despotisme stupide et barbare dont il était victime dissipa sur-le-champ le rhume qu'il avait allégué.

Mme Mara venait de recevoir une invitation du roi de Prusse Frédéric II; l'excellente et capricieuse cantatrice dit qu'elle est malade et se met au lit. L'officier, qui s'était chargé du message, fait son rapport au roi, qui lui dit : — Puisqu'il en est ainsi, capitaine, vous allez retourner chez ma *prima donna* avec dix hommes qui m'apporteront le lit et tout ce qu'il contient. » Mme Mara, ne voulant pas être traitée avec tant de cérémonie, se hata de monter en carrosse, et chanta merveilleusement.

Directrice de l'Opéra pendant les années 1792-93-94, la commune de Paris guérissait à l'instant les indispositions, les rhumes, les catarrhes même de ses chanteurs, de ses danseurs, en les menaçant d'ajouter aux machines du théâtre, un instrument redoutable, que l'on aurait élevé sur l'avant-scène, pour l'usage des enrhumés.

Cela n'empêche pas que les scènes de Polichinelle soient moins divertissantes et moins vraies. On a grand tort de les supprimer à la représentation du *Malade imaginaire*.

— Il faut qu'un homme se contente des talents que le ciel lui a départis. Il faut que Dorine se contente d'être, par sa danse, l'honneur des bals, et qu'elle voie sans chagrin Bélise triompher à table par ses agréables chansons.

» Il faut que Fuentès (La Fontaine), qui conte avec tant de naïveté, d'agrément, et qui de cette manière est un original inimitable, n'aille point se faire siffler dans un avorton d'opéra (*Astrée*) produit sur le théâtre des diminutifs de Lulli...

» Je ne veux point que Scutarin (Scudéry) qui pouvait amuser des lecteurs oisifs avec Cyrus ou Clélie habilles à la romanesque, se laisse gagner à la démangeaison d'entonner avec une trompette enrouée et languissante :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

» Je trouvais Élomire (Molière) un comique admirable, soit qu'il prêchât une Agnès, soit qu'il me montrât les chagrins pathétiques d'un misanthrope, ou que naïvement il contrefît le malade d'imagination ; mais je le trouvais ridicule, et je le sifflais lorsqu'il voulait faire l'Auguste dans le *Cinna*.

» Nadarbaze (Benserade) était né pour les ballades, pourquoi s'est-il cassé le nez contre des rondeaux? Tanaquil (Quinault) chaussait pitoyablement le cothurne, n'a-t-il pas bien fait de le quitter pour la tendresse du lyrique amoureux de l'opéra qui était son véritable talent? Et Bevilaqua (Boileau) n'a-t-il pas fait en homme très prudent, de se renfermer dans le sel fin de la satire, dans lequel je le trouve inimitable?

» Il n'y a point de capacité universelle, point d'homme qui seul puisse toutes choses. Le premier orateur romain était un des plus impertinents poètes de son temps; il paraissait dans le barreau ou sur la tribune avec autant de pompe et de magnificence que le paon qui roue sa queue ; mais il se fit siffler par Juvénal en voulant faire le rossignol, et se mêler de mesurer de très méchants vers. » LE NOBLE, *l'Esprit d'Ésope.*

— Les comédies de Scarron, de Poisson, et celles de l'ancien théâtre italien, qui ont paru si plaisantes à nos pères, ne sont plus pour nous que des farces insipides. Mais ce dédain est-il bien sincère dans le plus grand nombre? et ne vient-il pas plutôt de vanité que d'une vaine délicatesse? Pour moi, je soupçonne qu'on rirait bien encore de ces pièces, si l'on osait en rire. La comédie des Latins était dans le goût grec.

La nôtre a été longtemps dans le goût espagnol. Elle n'est devenue vraiment française que par Molière. » TRUBLET, *Essais de littérature et de morale.*

Ridicules censeurs, dont la jalouse envie
S'efforce d'abaisser les ouvrages d'autrui,
Vous dont l'esprit grossier ne fait rien qui n'ennuie ;
Voulez-vous savoir aujourd'hui
La belle et l'unique manière
De faire du dépit à l'illustre Molière ?
Faites-nous rire comme lui.

MONTREUIL.

L'Académie française, qui n'avait pas voulu de Molière quand il vivait, l'adopte cent cinq ans après sa mort. Le buste du grand homme est placé dans la salle des séances de cette société le 23 novembre 1778. Cette image due au ciseau du célèbre Houdon, offerte à l'Académie par d'Alembert, est accompagnée de ce vers ingénieux de Saurin :

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre.

A l'occasion de cet hommage tardif, on adressa l'épigramme suivante aux quarante immortels :

Avec vous, messieurs, Dieu merci,
Molière désormais figure.
Tous nos grands hommes sont ici :
Mais ils n'y sont plus qu'en peinture.

Cinq ans auparavant, le fameux tragédien Lekain avait eu l'idée heureuse de consacrer la centenaire de Molière, (17 février 1773,) par un monument, disait-il, — qui pût convaincre la postérité de la vénération profonde que nous devons avoir pour le fondateur de la vraie comédie, et qui n'est pas moins recommandable à nos yeux comme le père et l'ami des comédiens. »

Une représentation donnée le 17 février pour célébrer la centenaire de Molière, et dont on avait destiné le produit à

faire élever une statue à la mémoire de l'illustre poète, n'offrit que la modique somme de 3,600 livres. Il fallut qu'à la honte des riches et des égoïstes, les comédiens fournissent un supplément de prix, encore ne purent-ils avoir qu'un buste pour le foyer public de leur théâtre. La souscription proposée par Lekain resta sans effet.

M. Régnier, secrétaire de la Comédie-Française et l'un des plus spirituels de ses acteurs, animé par un noble zèle, plein d'activité et de jeunesse, eut le bonheur d'accomplir l'œuvre que son prédécesseur Lekain avait projetée. La souscription que M. Régnier proposa vint donner en 1840 des résultats qui permirent de subvenir aux frais du monument construit à l'angle formé par la rue Traversière et la rue de Richelieu ; monument qui fut inauguré de la manière la plus solennelle en 1844, le 15 janvier. L'idée et l'exécution de cette œuvre d'art appartiennent à M. Visconti ; la statue en bronze de Molière est de M. Seurre aîné, les figures en marbre de la Comédie sérieuse et de la Comédie enjouée sont dues au gracieux ciseau de M. Pradier.

L'inscription suivante est gravée sur le piédestal :

A

MOLIÈRE

NÉ . A . PARIS

LE . XV . JANVIER MDCXII .

MORT . A . PARIS

LE . XVII . FÉVRIER

MDCLXXIII.

SOUSCRIPTION NATIONALE.

Une fontaine coule au bas de ce monument, et la rue Traversière a pris le nom de *rue Fontaine-Molière*.

Notre capitale avait déjà la rue Molière, sise à droite du théâtre de l'Odéon.

THÉATRE MOLIÈRE, rue Saint-Martin, n° 107, bati par Boursault-Malherbe, littérateur et comédien, représentant du peuple, arrière-petit-fils de Edme Boursault, auteur du *Mercure galant*, et de plusieurs autres comédies. Cette salle de spectacle, ouverte en 1791, fermée et rouverte à diverses époques, fermée depuis le 5 novembre 1832, est maintenant occupée par une entreprise de bals publics.

CRISPIN MUSICIEN.

HAUTEROCHE, 1674.

ACTE I, SCÈNE X.

PHÉLONTE.

Allons cette chaconne en *C sol ut.*

La chaconne est un air de danse, à trois temps, très long, qui servait de finale aux ballets comme aux opéras. La chaconne, la passacaille, la bocane, les branles, la pavane, la contredanse, la forlane, les tricotets, la bergamasque, la provençale, l'allemande, l'anglaise, le rigaudon, la bourrée, la volte, la morisque, la gaillarde, le tambourin, le passe-pied, la courante, la sarabande, la gigue, les canaries, le menuet ou les menuets, la montferrine, la gavotte, la polonaise, ont cessé de figurer dans notre musique de ballet. La farandoule s'y montrait encore naguère. La musette, que plusieurs nommaient *loure*, est toujours d'un usage fréquent pour les sujets rustiques. Nous avons acquis le pas styrien, la mazourque, le pas russe, la cachucha, le bolero, le fandango, le jaleo, la polka, le galop, la rédova, le schotich.

La valse, que nous avons reprise aux Allemands, vers la fin du siècle dernier, la valse est depuis plus de quatre cents ans une danse française; témoin le *Voyage du frère Audric, cordelier.* Lisez, dans ce livre curieux, lisez le chapitre qui porte cet argument : *La grande merveille de la valse d'enfer et périlleuse.* C'était le prélude, l'introduction de la *Ronde du Sabbat*, de Victor Hugo. Le frère Audric écrivait au commencement du XIV[e] siècle.

Plusieurs noms de ces danses présentent un intérêt historique, et méritent d'être expliqués.

La chaconne était une danse prolongée outre mesure, interminable comme une chanson d'aveugle. On l'appela *ciecona*, de l'italien *cieco*, aveugle. Vivement sollicité par Gaëtan Vestris, Gluck consentit à mettre une chaconne dans *Iphigénie en Aulide*, 1774.

Les tricotets furent ainsi nommés à cause du trépignement fait par le danseur, frappant le parquet autant de fois qu'il y a de notes dans la mélodie ; il tripudiait, tricotait avec les instruments. Henri IV exécutait fort bien cette danse favorite, et marquait toutes les notes qui portèrent ensuite ces paroles : *de boire, de battre, et d'être un vert galant*. La chanson *Vive Henri Quatre* fut ajustée sur l'*air des tricotets*, antérieur au règne de ce prince. On dit encore aujourd'hui qu'un cheval *tricote*, lorsqu'en marchant, il remue beaucoup les pieds sans avancer.

La bocane porte le nom de son inventeur Bocan ; et le rigaudon celui de Rigaud, par la même raison. Rigaud, maître à danser de Marseille, sut donner à la combinaison de ses pas toute la gaieté, la vivacité des naturels de ce pays ; gaieté qu'il possédait lui-même au suprême degré, témoin ce dicton provençal : *Galoi* (1) *coma un rigaud*, **gai comme un rigaud**. Une difficulté se présente : *rigaud* signifie **rouge-gorge**; il se peut très bien que la gaieté pétulante attribuée au danseur marseillais se rapporte à l'oiseau ; l'adjectif *un* en donnerait la certitude, s'il était prouvé que *Rigaud* n'est pas un sobriquet désignant la précieuse légèreté du baladin. N'avions-nous pas à l'Opéra, Malter l'Oiseau, Malter le Diable et Malter la Petite-Culotte ? Dans tous les cas, nous devons écrire *rigaudon* et non pas *rigodon*, orthographe vicieuse que l'Académie préfère. Plusieurs disent *pas de si sol*, voulant ainsi désigner le **pas de Sissonne**, inventé par Sissonne, maître à danser.

MENUET, danse française originaire de Poitou ; ses petits, ses *menus* pas, l'ont fait appeler *menuet* ou *menuets*.

---

(1) Dont les Français ont fait *galoise*.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Vous en serez content; et, entre autres choses, de certains menuets que vous y verrez.

M. JOURDAIN.

Ah! les menuets sont ma danse, et je veux que vous me les voyiez danser.

MOLIÈRE, *le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène I.

Les bergers normands du XIV[e] siècle sonnaient d'une espèce de cornet désigné sous le nom de *menuet* par les anciens statuts. *Leges forestarum*, capitulus II.

Le marquis de Flamarens importa le menuet en Angleterre et le dansa très galamment à la cour du roi Charles II, vers 1676. C'est alors que, par un heureux échange, les Anglais nous donnèrent la contredanse.

— Russel était un des fiers danseurs d'Angleterre, je veux dire, pour les contredanses. Il en avait un recueil de deux ou trois cents en tablature, qu'il dansait à livre ouvert; et, pour prouver qu'il n'était pas vieux, il dansait quelquefois jusqu'à extinction. Sa danse ressemblait assez à ses habits; il y avait vingt ans que la mode en était passée. » HAMILTON, *Mémoires du comte de Gramont*.

La gavotte nous vient des Gavots, montagnards des environs de Gap et de Briançon. Les poires gavottes, récoltées sur le versant des Alpes françaises, sont apportées dans nos départements méridionaux. C'est par corruption qu'on les appelle *garottes* en Provence. Les Gavots, garçons du devoir, ont conservé leur nom de compagnonnage.

La passacaille, dansée originairement en Espagne sur un *pasa calle*, air courant les rues, était une espèce de chaconne moins développée, d'une mélodie plus tendre, avec moins de prestesse dans le mouvement. On trouve encore une passacaille dans l'*Iphigénie en Aulide*, 1774, et l'*Alceste* de Gluck, 1776.

Les joueurs de reversi, de houist, de piquet-voleur, etc., se servent du mot *passacaille* pour désigner l'action de celui

qui laisse passer une carte qu'il pourrait prendre; plusieurs disent *impasse*. Une infinité de termes créés pour la musique, la danse, la chasse, le jeu de paume, ont été successivement introduits dans la conversation familière.

Descendez Cybèle; ceux qui se servent à chaque instant de cette expression, en jouant à l'impériale; ceux qui l'emploient pour inviter, familièrement, une jolie femme à passer du premier étage au rez-de-chaussée, ne savent peut-être pas d'où vient ce dicton proverbial, et ce qu'il signifie. S'ils voulaient tracer leur invitation sur le papier, croyez qu'ils écriraient : *Descendez si belle*, afin qu'il ne manquât rien au compliment. Il est donc indispensable, nécessaire et même utile, que je fasse disparaître les doutes qui pourraient s'élever à cet égard.

Dans *Atys*, opéra de Quinault, musiqué d'abord par Lulli, 1676, remusiqué par Piccinni, 1780, Atys et le chœur des Phrygiens s'évertuent à chanter, au lever du rideau :

Allons, allons, accourez tous,
Cybèle va descendre.

Et, ne doutant pas de l'excellent naturel de cette déesse, ils disent ensuite : *Descendez Cybèle*. Ces mots proférés en solos, en duos, à grand chœur, et mille fois répétés sur les théâtres, passèrent bientôt dans les salons, et furent adoptés généralement pour les entretiens où l'étiquette n'imposait pas de trop sévères lois. Le premier, *Cybèle va descendre*, obtint plus de crédit à cause de l'impériale, où les joueurs sont forcés de *descendre*, d'annuller, démarquer leurs jetons, lorsque la chance leur est défavorable. Le joueur heureux dit alors à son adversaire : *Descendez Cybèle*.

L'impériale fut ainsi nommée, parce que l'empereur Charles Quint l'aimait beaucoup, et la jouait très bien.

La fanfare des cors en *ré*, dont Piccinni s'est servi pour avertir Cybèle de la présence des Phrygiens, ce prélude brillant de leur prière, est le même, note pour note, que l'appel de cors en *ut* placé, vingt ans plus tard, par Dalayrac,

dans *les Deux Prisonniers,* pour annoncer l'arrivée de Clara. Est-ce une rencontre ou bien un rendez-vous? Peu nous importe. Il suffit que vous me pardonniez cette petite observation critique.

On équivoquait en 1676, je vous l'ai déjà prouvé. Lorsque Sangaride chantait : *Cybèle va descendre,* ou bien *Atys est trop heureux,* des plaisants répondaient : — *Cybèle vend des cendres, Atys est procureux.*

Ce mauvais jeu de mots n'est pas sans intérêt; il témoigne des soins que l'on prenait alors pour adoucir les aspérités brutales du langage français : *piqueux, vielleux, picoteux, blanchisseux, procureux,* valent bien mieux pour l'oreille que *procureur,* etc.

Marion vend de la glace, telle était l'annonce estampée en lettres cubitales au-dessus de la boutique d'une fruitière, dans l'impasse de l'Opéra. *Borgia* devint *orgia* quand un malin eut enlevé la première lettre de ce nom. Un facétieux renouvela cette plaisanterie dans le temps où l'on représentait *Arion,* drame lyrique de Fuzelier, musiqué par Matho (1714, avril). Une *m* supprimée fit annoncer par la fruitière, *Arion vend de la glace.*

Ninon de l'Enclos dansait à ravir la sarabande, avec les castagnettes obligées; c'était pourtant une danse grave, à trois temps, que nous avions empruntée aux Espagnols; mais Ninon, très jeune encore, y déployait tant de graces, de noblesse, de coquetterie, un charme si puissant, qu'elle séduisit tous les galants de la ville, quand elle fit son entrée dans le monde, en réglant ses pas sur un air de sarabande. 1631.

Les habitants du Frioul sont appelés *Forlans* et leur danse *forlane.*

La bourrée nous vient de l'Auvergne, et le rigaudon, la farandoule, de la Provence.

Plusieurs veulent franciser *farandoule,* et défigurent ce mot en écrivant *farandole,* expression barbare que tous les dictionnaires repoussent. La langue d'oc était constituée un demi-siècle avant que l'on songeât à dégrossir, à dé-

crasser le patois parisien; elle fournit plus de cinq mille mots à ce dialecte lorsqu'on voulut l'ennoblir et lui former un dictionnaire suffisant. Tous les mots en *in*, tels que *jardin*, *matin*; en *as*, tels que *matelas*, *cadenas*; en *our*, tels que *jour*, *retour*; en *ant*, tels que *brillant*, *charmant*; en *er*, tels que *iver*, *couvert*; en *oule*, tels que *boule*, *foule*, et mille autres encore sont restés identiques dans l'un et l'autre idiome. Un grand nombre ont été légèrement altérés par la prononciation septentrionale : *resoun* est devenu *raison*; *ounour*, *honneur*. *Raison* vaut bien *resoun*, mais *honneur* est-il aussi gracieusement sonore que *ounour?* Plusieurs vocables ont changé de genre en devenant français; aussi les Provençaux non lettrés disent-ils de **bons** *oranges*, de *l'huile* **vieux**, de **longues** *ongles*, **la** *sel*, **la** *sable*, etc. Les *Franciots*, c'est ainsi que dans le pays de langue d'oc on désigne les Bourguignons, les Normands, les Lorrains, les Bretons ; les Franciots nous ont pris des milliers de mots sans les gater. Depuis très peu de temps ils se sont emparés du vocable *farandoule*. Par quelle fantaisie voudraient-ils le franciser à leur manière en le défigurant, en écrivant *farandole?*

D'après le même principe, et détruisant l'œuvre de leurs devanciers, depuis cinq cents ans adoptée, ces novateurs devraient dire aussi : La *fole* se porte à la pièce nouvelle, l'argent *role* comme une *bole* dans la caisse du théâtre, où l'on voit des moines à grandes *cagoles*, mangeant des artichauts à la *barigole*, sous la porte de *l'Ole*. Ils devraient écrire *noigat* au lieu de *nougat*; *peinte* au lieu de *pintade*; *morue secouée* au lieu de *brandade*; *Henriette d'Entreaux* au lieu *d'Entraigues*; *pechaire* au lieu de *pécaire*, *cédenet*, *teffeté*, *emberré*, au lieu de *cadenas*, *taffetas*, *embarras*, s'ils voulaient être conséquents. Francisez les mots italiens que vous ne sauriez décliner sans devenir absurdes au dernier point, dites *un soprane*, *un contralte*, *un quintette*, afin de ne pas offenser l'œil, l'oreille et le bon sens, en écrivant *des sopranos*, *des contraltos*, *un beau quintetti*; mais laissez aux vocables provençaux leur élégance native, n'en faites pas des batards en les adoptant. Oseriez-vous

dire *un bel animaux, un chevaux de prix ? Un beau quintetti* reproduit exactement la même bévue ; elle n'en est pas moins offerte à nos yeux en lettres cubitales, sur des titres et frontispices chargés de tous les ornements de la gravure.

Dans tous les livres de géographie imprimés à Paris, le mont Ventour est appelé *Ventoux*. On a pensé que la cime de cette montagne était sans cesse battue par les tempêtes : au contraire, c'est le point que le vent respecte le plus. Lorsque les nuages sont poussés, tracassés, tourmentés dans la plaine, ils vont se réfugier au sommet du Ventour, se grouper, se camper dans ce lieu d'asile et d'immunité. C'est là précisément qu'ils se moquent du mistral et du marin ; de ce marin redouté, violent au point d'arracher les cheminées des maisons, les queues des ânes, les cornes des bœufs. Si le marin d'Avignon avait soufflé sur Paris avant le 1er octobre 1850, la démolition de l'hotel de Nantes ne coutait rien à l'État. Les débris auraient comblé peut-être les bassins des Tuileries après avoir éborgné le grand pavillon, *ma poco importa*.

Quand on veut savoir le nom de quelqu'un, il est assez ordinaire qu'on le lui demande. Si par hasard cette personne est sourde et muette comme un rocher, on s'adresse à sa famille, à ses voisins avant de lui donner un nom de fantaisie. Si les géographes parisiens avaient pris des informations dans les environs de Bédoin, de Vaison, de Méthamis, de Mormoiron ou dans la vallée de Sault ; on leur aurait dit que le mont Ventour, bien que vanté par les poètes, n'avait rien de venté, de venteux, de ventôse, de *ventoux*. La preuve solide, vivante, irréfragable de ce fait, c'est que la petite chaîne du Ventour, le frère puiné de cet Atlas, est appelé depuis des siècles *le Ventouret* et non pas *le Ventouzet;* nom qu'il porterait nécessairement si le *Ventoux* était son ainé. Les anciennes familles tiennent à conserver leur nom dans toute leur pureté.

Lisez les œuvres anciennes et modernes des troubadours, vous y verrez *Ventour* rimer agréablement avec *amour, flour, retour*, et non jamais avec *rênous, crentous, despichous*.

Dins l'iver, à la bella estella,
Sensa vesta, la niu, lou jour,
Foût-y pregar vers la capella
Qu'eis à la cima dôu Ventour?

— *Ventour* ou *ventoux* procèdent également de *vent*, nous disputons sur une lettre. — C'est ce qui vous trompe encore; ne vous ai-je pas dit que le vent n'était pour rien dans cette affaire?

Mons Venturi, la montagne de celui qui doit venir, de l'arrivant, la montagne signal, telle est l'origine réelle de l'épithète donnée au géant de la Provence. Le Ventour est le premier point du territoire français que l'on aperçoit de la pleine mer, en venant de la côte d'Afrique, du Levant ou de l'Espagne, pour se remiser à Toulon, à Marseille. C'est la montagne signal, le point culminant signalé par les gabiers, le Mont de l'Arrivant, *Mons Venturi*, dont on a fait, le plus naturellement possible, *Mont Ventour*.

On me dira que plusieurs gazettes du midi de la France consacrent journellement ces locutions vicieuses en écrivant *farandole, ventoux*. Cela prouve seulement que dans nos provinces on accepte sans réflexion, sans examen, tout ce qui vient de la capitale; que l'on y reproduit les fautes d'impression des typographes parisiens, et que l'on y respecte même les plus drôlatiques bévues de l'Académie française.

Revenons à la danse.

A la Comédie-Italienne, où le spectacle se composait de comédies, d'opéras comiques et de ballets, la plus grande part des actrices commençaient par se montrer dans les ballets. Ces danseuses s'exerçaient ensuite dans la comédie, et chantaient enfin l'opéra d'une manière plus ou moins agréable. C'est la réunion de ces trois talents que l'on exigeait, que l'on applaudissait dans les rôles de jeune fille, de coquette ou de suivante, rôles établis d'abord par M[me] Favart, M[lle] Foulquier, dite *Catinon*, continués par M[lle] Adeline (Marie-Madeleine Rigieri, *dite*) et M[me] Dugazon, qui les rendit

avec une perfection telle, que cet emploi prit le nom de *dugazon* et le conserve encore de nos jours. Mme Saint-Aubin et sa fille Alexandrine, Mmes Gavaudan, Boulanger, Pradher, Mlle Darcier, ont successivement brillé dans cet emploi gracieux, et souvent d'un haut intérêt dramatique, d'actrice, cantatrice et danseuse. Cette dernière qualité n'était plus exigée depuis trente-cinq ans, et pourtant nous avons applaudi naguère une Cendrillon dansante, Mlle Darcier, digne émule de Mlle Saint-Aubin.

Elmire des *Trois Sultanes* était un personnage dansant ; et Denise de *l'Epreuve villageoise*, chantait des couplets, *Mon bon André*, dont la ritournelle devait être figurée et dansée avec coquetterie. L'allemande était à la mode en 1784, époque où *l'Épreuve villageoise* fut mise au jour ; le vaudeville final de cet opéra comique reproduisit les formes, le rhythme, l'allure de l'allemande, que Denise et son amant dansèrent à la fin de la pièce. L'allemande avait été depuis longtemps abandonnée par les Denises de Paris, et la tradition, l'usage faisaient demander encore cette danse aux Denises de la province.

Si je suis entré dans quelques détails au sujet des airs de danse, c'est que dans les salons comme au théâtre, ils ont été de la plus haute importance. Les premiers recueils de musique instrumentale se composaient presque en entier de gigues, de sarabandes, de courantes, de tambourins, de menuets, etc. (1). De là vient que nos anciens n'indiquaient point le mouvement de leurs morceaux de musique, dont le caractère était déjà connu. Cet usage est suivi par nos musiciens, quand ils publient des valses, des polkas, des contredanses. Le menuet s'est maintenu dans les quatuors, les

(1) *Preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e Follia*, voilà ce que nous lisons sur le titre de l'admirable œuvre V, du violoniste Corelli, mis au jour à Rome en 1700. Voyez les recueils de pièces de clavecin de Chambonnières, de d'Anglebert, de Couperin, de Rameau.

quintettes, il figure encore dans les symphonies de l'immense Beethoven ; en y prenant le nom de *scherzo*, il a furieusement changé d'allure. C'est la foudre, c'est la tempête, succédant à la placidité naïve des menuets de Boccherini. A toutes les époques, la plupart des airs écrits pour les voix ont été calqués sur les airs de danse adoptés par la mode. Les opéras de tous les temps nous apprennent sur quel pied dansaient ceux que ces opéras ont charmés. Nous trouverons des gigues, des canaries, des sarabandes, des courantes chantées dans les opéras de Cambert, de Lulli, de Campra ; des tambourins, des musettes, des chaconnes, des passacailles dans ceux de Rameau, de P. M. Berton, de Floquet, de Philidor ; les menuets, les siciliennes, les gavottes, les allemandes, foisonnent dans ceux de Gluck et de Grétry ; les valses, les sauteuses, les boléros, les polonaises surtout, seront chantés sur nos théâtres en 1800 ; et nos opéras sont aujourd'hui bourrés de polkas, de galops, de contredanses, de rédovas, de mazourques, de schotichs.

Le tambourin était une sorte de danse théâtrale dont la musique imitait les effets du tambourin provençal joint au galoubet. La tonique et la quinte, frappées ou tenues en pédale au grave, servaient de base à la mélodie pendant une ou deux reprises de cet air de ballet.

— Le ballet d'action n'était pas encore inventé à Paris, mais on avait l'opéra-ballet et les divertissements des opéras, 1760. On aurait pu les perfectionner ; point du tout, ces divertissements étaient fixés, et l'on ne sortait jamais de la doctrine consacrée. En tout opéra, l'on avait des passe-pieds au prologue, des musettes au premier acte, des tambourins au second, des chaconnes et des passacailles au troisième, au quatrième. Et, pour varier, des passacailles, des chaconnes, des tambourins, des musettes et des passe-pieds. » Baron, *Entretiens sur la Danse.*

La gigue est ainsi nommée à cause des mouvements précipités, imprimés aux *gigots* pour exécuter cette danse. On dit encore familièrement *gigotter*.

La contredanse nous vient des Anglais qui l'appelaient *country danse*, **danse de campagne.** Elle fut introduite en France vers 1676. On applaudit en 1823 la contredanse de *Cendrillon*, ballet.

—Le bal ne fut pas trop bien exécuté, s'il faut parler ainsi, tant qu'on ne dansa que les danses sérieuses. Cependant il y avait d'aussi bons danseurs et d'aussi belles danseuses, qu'il y en eût au monde dans cette assemblée; mais comme le nombre n'en était pas grand, on quitta les danses françaises pour se mettre aux contredanses. Quand ceux qui étaient de la mascarade en eurent dansé quelques-unes, le roi (d'Angleterre Charles II) trouva bon de mettre en jour les troupes auxiliaires, tandis qu'on se reposerait. Les filles de la reine et celles de la duchesse furent menées par ceux qui étaient de la mascarade. » HAMILTON, *Mémoires du comte de Gramont.*

En français, en italien comme en espagnol, *courante*, *corrente*, *seguidilla*, désigne une danse animée, et je ne sais quelle indisposition qui force de hater le pas.

La courante à présent ne se danse pas mal
Si chaque dame porte un lavement au bal.

RAYMOND POISSON, *les Femmes coquettes*, comédie en cinq actes, 1670.

Dans la courante, espèce de branle, danse d'imitation, trois jeunes hommes amenaient en dansant trois jeunes filles; elles voulaient s'enfuir; les jeunes gens parvenaient à les rassurer. Chacun d'eux exprimait à sa chacune, et par gestes, le tourment qu'une semblable rigueur lui faisait éprouver; les jeunes filles repoussaient leurs danseurs. Chacun d'eux alors se retirait, recommençait l'œuvre de sa toilette, et, toujours en dansant, rajustait ses dentelles, étirait ses habits, revenait, sautillait, s'inclinait en cadence, pirouettait, suppliait, sautait, se désespérait en mesure. Les jeunes filles se laissaient enfin attendrir, et tous les danseurs ne formaient plus qu'un ensemble, une danse très variée, très légère,

très vive; tableau frais, agréable, charmant pour les spectateurs mêmes.

— Du temps de nos pères, ceux qui dansaient une courante, commençaient comme nous du coté des violons, et le visage tourné vers la compagnie : mais ils finissaient en tel endroit qu'il leur plaisait. Cela avait un air dégagé, cavalier, et peut-être était-ce une espèce d'enthousiasme en fait de danse, qui avait son mérite. Les paysans en usent encore de la sorte, mais depuis soixante ans et davantage on observe exactement, non seulement à la cour et à Paris, mais dans toutes les villes du royaume, de finir les courantes au même endroit où on les a commencées. » PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes.*

— Il y avait une coutume (à-n-Avignon) qu'à chaque courante la dame qui la devait danser allait baiser M. le vice-légat à sa place. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1660.

— Un musicien novice, inconnu n'a point de honte d'entreprendre une pièce de l'étendue d'un opéra. A force de brigues et de sollicitations, il parvient à la faire jouer. Il est sifflé : il le mérite. On devrait se souvenir de ce que le roi Louis XIV dit un jour à quelqu'un :—Vous voulez aller trop vite : il faut longtemps faire des courantes, avant que de tenter un opéra. » LA VIÉVILLE DE FRENEUSE.

L'origine de la pavane est illustre; le conquérant du Mexique, Fernand Cortez, en est l'inventeur. Les danseurs ne pouvaient figurer dans la pavane sans être revêtus de l'ancien costume espagnol. Cette danse noble, grave, et je puis même dire religieuse, reçut le nom de *pavane* parce que les figurants font, en se regardant, une espèce de roue à la manière des paons. L'homme en arrondissant ses bras sous sa cape, en appuyant la main sur la garde de son épée, afin qu'elle soulève le manteau par derrière, imite les allures du paon. C'est par allusion à la fierté de ces attitudes que l'on a fait le verbe réciproque, *se pavaner.*

En Espagne, le jeudi saint, douze jeunes danseurs exécutent la pavane dans les églises, devant le saint-sacrement; et,

quatre heures après, douze autres baladins leur succèdent, afin que cet exercice pieux soit prolongé pendant toute la durée de l'exposition. Mon frère a vu plus d'une fois cette cérémonie à Séville, de 1810 à 1813. L'usage en est établi dans les principales villes d'Espagne, du Pérou, du Mexique. Voyez les *Mémoires d'un Apothicaire sur la guerre d'Espagne*, par SÉBASTIEN BLAZE, tome II, page 387.

La volte, espèce de valse italienne, ainsi nommée de *voltare*, **tourner**, la gaillarde, les canaries, vinrent déposséder la pavane, les menuets et les branles doux, à la cour de Catherine de Médicis. Cette reine fit raccourcir les jupes de ses filles d'honneur, et décolleter leurs robes à tel point, qu'il leur fut impossible de se pavaner, de prendre les grands airs, la tenue pudique, noble, exigés par les basses danses. Ces damoiselles, s'élançant aux bras des jeunes seigneurs, exécutèrent tous les cancans de l'époque, les cachuchas les plus échevelées; faisant des sauts, des cabrioles, rus de vache, ruades, tordions, gargouillades, jetés, chassés, coupés, battus, pirouettes, balancés et toutes les gentillesses des baladins de profession. Marguerite de Valois, fille de Catherine, excellait dans ces exercices pleins de vivacité, de pétulance, et d'abandon voluptueux. C'est elle qui menait la bande joyeuse de ces vierges folles.

Catherine inventa les bals masqués; en effet, quelle reine pouvait tirer un plus grand parti du masque? On chantait, on dansait au Louvre les psaumes de David, nouvellement rimés par le poète Marot.

— Après l'oraison feut melodieusement chanté le psaume du saint roi David, lequel commence : *Quand Israël hors d'Egypte sortit*. Le psaume parachevé feurent sur le tillac les tables dressées, et les viandes promptement apportées. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chapitre I.

Jules d'Aurigny dans l'épître liminaire de *Trente Psaumes* de sa versification qu'il adresse au roi Henri II, dit :

Car à présent on ne chante en maints lieux,
Que de David psalmes mélodieux,

Chacun les prise et louange leur donne;
Ne reste fors que la harpe les sonne.
1547.

Diane de Poitiers dansait aux bals de la cour en chantant le *De profundis*, que Marot avait ajusté pour elle sur l'air de la volte favorite de cette princesse. En levant le pied pour se lancer à la file des danseurs, Diane entonnait le psaume *Du fond de ma pensée*, et le menait à bonne fin jusqu'au dernier verset. Le cardinal Pelvé, d'un âge plus que mûr, voltait comme un enragé; témoin ces vers de la *Satire Ménippée :*

On se souvient comme il fut barbouillé
Dansant la volte.

Les Grecs avaient aussi leur volte, leur cachuchita, leur galop, leur cancan même, qu'ils appelaient *môthon*.

Si la volte a repris aujourd'hui le nom de *valse*, qu'elle portait jadis, elle nous a laissé le verbe *voltiger*.

Des filles une jeune bande
Dansaient devant la sarabande:
Force garçons comme bouquins,
Au son des cornets à bouquins,
Dansaient à l'entour la pavane,
Les matassins et la bocane,
Priam même aussi dansotait,
Quand en beau chemin il était.
Ainsi la fatale machine
Vers notre ville s'achemine.

SCARRON, *le Virgile travesti*, livre II.

La sarabande était un danse noble, moins grave que la pavane; nous la tenions des Espagnols. Le joyeux cotillon, de création française, nous est resté.

Au Grand Opéra l'on demande
Du grave et du beau qui soit bon:
On y va pour la sarabande,
Et chez nous pour le cotillon.

PANARD, *la Comédie sans Hommes*, opéra-comique (vaudeville), 1732.

— Les villageois du pays messin et de la Lorraine ont encore une danse gaillarde qu'ils nomment *les Hauts Barrois*, et dont on peut voir la tablature dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, page 74. De tous temps les branles et les autres danses de ce pays ont eu la vogue en France. » LE DUCHAT, notes sur Rabelais, *Gargantua*, livre I, chapitre 39.

Lors veissiez les dances aller,
Ung chascun à l'envy baller,
Et faire gambades et saultz,
Sur l'herbe druë et soubs les saulx.
Là eussiez veu pour les balleurs,
Fleusteurs, harpeurs et cimballeurs.
Les ungz sonnerent millanoyses
Les autres notes lorrainoyses :
Pour ce qu'on en fait en Lorraine
De plus belles qu'en nul dommaine.

JEAN DE MEUNG, *le Roman de la Rose*, édition de 1531, feuillet 5.

Voici l'un des préceptes que donne un chanoine pour l'exécution décente de la volte, en se conformant aux traditions de sa contemporaine Marguerite de Valois : — Quand vouldrez torner, laissés libre la main gaulche de la damoiselle, et gettés vostre bras gaulche sur son dos, en la prenant et serrant de vostre main gaulche par le faulx du corps au dessus de sa hanche droicte, et en mesme instant getterez vostre main droicte au dessoubz de son busq pour l'ayder à saulter, quand la pousserez devant vous avec votre cuisse gaulche. Elle, de sa part, mettra sa main droicte sur vostre dos ou sur vostre collet, et mettra sa main gauche sur sa cuisse pour tenir ferme sa cotte ou sa robbe, affin que, cueillant le vent, elle ne monstre sa chemise ou sa cuisse nue. Ce fait, vous ferez par ensemble les tours de la volte, comme cy-dessus a esté dit. Et après avoir tournoyé par tant de cadances qu'il vous plaira, restituerez la damoiselle en sa place, où elle sentira (quelque bonne contenance qu'elle face) son cerveau esbranlé, plain de vertigues et tornoyements de teste ; et vous n'en aurez peult-estre pas moins. Je

vous laisse à considérer si c'est chose bien séante à une jeusne fille de faire de grands pas et ouvertures de jambes; et si en ceste volte l'honneur et la santé n'y sont pas hazardez et intéressez. » THOINOT ARBEAU, (anagramme de JEHAN TABOUROT, chanoine de Langres), *Orchésographie et traicté par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances;* petit in-4, Langres, 1589.

La nomenclature des branles est très longue; ils avaient chacun leur caractère d'exécution et leurs figures particulières. On dansait tour à tour le branle double, simple, gai, de Bourgogne, du Haut-Barrois, coupé-Cassandre, coupé-Pinagay, coupé-Charlotte, coupé-de-la-Guerre, coupé-Aridan; les branles de Poitou, d'Écosse, de Bretagne (triory), de Malte, des Lavandières, des Pois, des Ermites, de la Torche, des Sabots, des Chevaux, de la Moutarde, de la Haye, de l'Official; venaient ensuite les branles variés et dédiés aux reines, tels que le branle de la reine Marie de Médicis, le branle des princesses, des duchesses, etc.

L'antiquaille était un branle très gaillard que l'on ne dansait plus du temps de Louis XIV, et dont l'air, malicieusement attaqué dans un bal, effrayait les prudes. Au figuré, *sonner l'antiquaille*, c'était préluder un peu trop vivement en amour. Panurge emploie ce dicton proverbial dans le livre II, chapitre 21, de *Pantagruel :*

—Voici maistre Jean Jeudy, qui vous sonnerait une antiquaille, dont vous sentiriez jusques à la mouelle des os. » Voyez aussi les chapitres 12 du même livre, et 16 du livre IV.

En 1720, on faisait encore danser l'antiquaille aux comédiens de bois. La hussarde et, plus tard, la fricassée, ont remplacé l'antiquaille, dont elles étaient des imitations.

Des marins de Dieppe amenèrent en France quelques nègres sauvages. On imita la danse, les contorsions, les pas extravagants de ces Africains; et comme ces nègres venaient des îles Canaries, on donna le nom de *canaries* ou *canarie* à la danse française qui reproduisait les figures et les pas de la danse africaine.

La morisque, exécutée avec une infinité de grelots attachés aux jambes, ressemblait aux canaries dansées dans *Armide*, opéra de Quinault et Lulli.

L'amorabaquine était encore une danse moresque adoptée en France; on l'avait ainsi nommée à cause d'une mascarade brillante où l'un des figurants représentait Bajazet Ier, dit *l'Amorabaquin*, parce qu'il était fils d'Amurat. Toutes ces danses s'exécutaient au son des tambours, des cymbales (castagnettes en métal) et les baladins secouaient les sonnettes et les grelots attachés à leurs jarretières, à leur ceinture, à leurs vêtements.

Venez à pas de Trivelin,
Avec brodequins à sonnettes
Et vos meilleures castagnettes.

SCARRON, *Épître à la Reine.*

Les diables qui figuraient dans les mystères exécutés sur les places publiques d'Aix en Provence, le jour de la Fête-Dieu, le matin, avant la procession, dansaient avec des grelots attachés à leurs jambes. Toutes les scènes, les entremets inventés par le roi René d'Anjou, n'avaient d'autre but que de récréer l'immense populaire qui remplissait les rues et les carrefours d'Aix en ce jour solennel. Il fallait prévenir l'impatience de quatre-vingt mille ames, dont la moitié logeaient en plein air, et leur faire attendre agréablement l'heure où la procession devait sortir de la cathédrale. Au coup de onze heures, tous les jeux dramatiques avaient cessé, les diables, la reine de Saba, les apôtres, Hérode, les lépreux, les rois mages, les danseurs, le veau d'or, l'Armette, la Mort même avaient disparu; Jupiter et l'Olympe étaient sous la remise depuis l'aube du jour; et les pompes du dieu des chrétiens prenaient possession des lieux où le paganisme et la religion des Hébreux avaient triomphé momentanément. Le plan de cette procession était philosophique et bien raisonné. Voltaire et tous ceux qui se sont efforcés de le tourner en ridicule ne le connaissaient pas; jamais un diable n'a

figuré dans cette procession ; si quelque démon retardataire avait montré ses cornes lorsque le cortège religieux défilait, on l'aurait assommé, son rôle était fini.

— Vrayment voicy bien esclairé et bien tonné. Je croy que tous les diables sont deschainez aujourdhuy, ou que Proserpine est en travail d'enfant. Tous les diables dancent aux sonnettes. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chapitre 19.

— Après avoir fait le tour des remparts de Milan, on nous a fait entrer dans une salle du logement du gouverneur, afin de nous montrer une vingtaine de soldats, qui exerçaient leurs postures et leurs sarabandes espagnoles, pour la solennisation de la Fête-Dieu. Ils devaient être habillés en manière de pantalons, et figurer à la tête de la procession, en dansant leur ballets. » MISSON, *Voyage d'Italie*, 1688.

Dans *l'Impromptu*, comédie en vaudevilles de Panard, un traitant se présente : comme il a fait rapidement sa fortune, il veut en jouir sur-le-champ, et demande le tarif de l'Opéra. L'Impromptu personnifié le lui montre. Cinquante louis pour un duo, semble un prix excessif au financier.

L'IMPROMPTU.

Mais le duo est le morceau des connaisseurs.

Quand par bonheur chaque partie
Chante d'accord, est assortie,
On nage dans la volupté.
On se pâme, l'on s'extasie.
Un duo bien exécuté,
Fait tout le plaisir de la vie.

LE TRAITANT.

Et quel est le tarif de la danse ?

L'IMPROMPTU.

Le menuet vaut trois louis,
La loure doit se payer six,
On n'en peut rien rabattre.
Le tambourin en coûte dix
Et le cotillon quatre
Lon la,
Et le cotillon quatre.

LE TRAITANT.

Le cotillon est à bon marché.

L'IMPROMPTU.

Il est à présent si commun, que cela ne doit point vous surprendre.

La pirouette, deux écus,
L'entrechat double, trois de plus,
Un louis les jetés-battus,
Et les sauts par cascade,
Vingt francs la gargouillade,
Vingt francs;
Vingt francs la gargouillade.

LE TRAITANT.

Je voudrais bien savoir combien se vendent au juste,

Le goût et les graces parfaites,
Dans ces deux arts que je chéris.

L'IMPROMPTU.

Oh! le goût jamais ne s'achète,
Et les graces n'ont point de prix.

1733.

On intercalait des couplets de chanson aux reprises des airs de morisque exécutés par l'orchestre. N'avons-nous pas mêlé des chœurs de voix aux symphonies de nos contre-danses?

— Elle toutesfoys avoit alleures braves et guallantes : lesquelles encores aujourdhuy sont imitées par les Bretons balladins dansans leurs trioriz fredonnisez. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chapitre 39.

— Ça un trihori en plate forme, et la carole de mesme, à trois pas un saut, sur cette belle rade, » dit alors Polygame pour deffendre la dance du trihori, *saltatio trichorica* et l'honneur de longtemps à sa Basse-Bretagne.... A la musique, tout ainsi que le nombre de trois est vénérable entre ceux qui ont fureté et fouillé aux secrets de la théologie, aussi la danse du trihori est trois fois plus magistrale et gaillarde que toute autre : n'en déplaise aux spondées et mesures graves par lesquelles Agamemnon essaya retenir la chasteté

de sa Clytemnestre.... C'est une dance où la voix et le mot sont par entrelaceures, petites pauses et intervales rompus, joints avec le nerf et corde de l'instrument, en sorte que la force de la parole et sa grace y demeurent prins et engluez, sans esperance de les pouvoir separer, pour demeurer en vray ravissement d'esprit, soit à joie, soit à pitié. » *Contes d'Eutrapel*, chapitre 19.

> Les Escossois font les repliques,
> Praguois et Bretons bretonnans,
> Les Suysses dancent leurs morisques
> A tous leurs tabourins sonnans.
>
> Coquillart, *Blason des Armes des Dames.*

La gaillarde, que son nom caractérise suffisamment, nous avait été cédée par les Italiens. Inventée à Rome, on l'appelait *romanesca* de l'autre coté des Alpes. *La Romanesca*, jouée *amoroso*, tendrement, par nos violonistes, avait une toute autre allure quand elle faisait bondir et se trémousser gaillardement les mignons et mignonnes de la cour d'Henri III. L'*allegro brioso* de 1580 est devenu l'*adagio* le plus langoureux, sous l'archet de nos virtuoses. La gaillarde romanesque, cet air jadis brillant, impétueux, s'exhale de nos jours en soupirs de mourant. C'est un mensonge musical évident, mais l'erreur est adoptée. Le virtuose fidèle aux traditions, qui rendrait à *la Romanesque* sa vivacité, son éclat primitifs, serait regardé comme un impertinent, s'il n'était qualifié du titre d'*imbécile*.

On a quelquefois tort en disant la vérité sans voile et dans toute sa pureté. Mes lectrices ne seraient-elles pas scandalisées, si je mettais Pénélope au nombre des femmes les plus galantes de l'antiquité ; si je montrais le prudent Ulysse, comptant, à son retour de Troie, les héritiers que Pénélope s'était donné le plaisir de lui préparer ? Rien n'est plus vrai pourtant, s'il faut en croire Hérodote, Lycophron, Duris de Samos, Platon, Aristote, Acron, Pausanias, l'Arioste même, qui rendent pleine justice à Pénélope en l'appelant *coureuse*

de bals masqués. La vertueuse Didon ne vit le jour que trois siècles après la mort d'Enée, et Virgile réunit ces deux *amants* dans une caverne, au grand détriment de la réputation du modèle des veuves inconsolables et pudiques. Par une fantaisie tout à fait différente, *el burlador,* le dériseur Homère se plaît à changer l'égrillarde et galoise Pénélope en parangon de fidélité conjugale. L'une et l'autre fiction poétique sont maintenant adoptées. A beau mentir qui vient de loin.

Sur la foi d'un biographe impertinent, de Planude, on a représenté jusqu'à ce jour Ésope sous les traits d'un petit homme contrefait, d'une extrême laideur; et, *bossu comme Ésope* était devenu proverbe. Le témoignage d'aucun auteur ancien ne vient à l'appui des inventions burlesques, injurieuses de Planude, et l'on trouve au contraire écrit dans un fragment grec de la *Vie d'Ésope*, faisant partie des œuvres d'Aphthonius, que l'ingénieux fabuliste, défiguré si cruellement, était beau garçon, d'une taille élevée, droit comme un palmier, excellent musicien et chanteur fort habile, quoiqu'il eût une mauvaise voix.

La romanesque, les canaries se dansaient sur des airs à deux comme à trois temps. N'avons-nous pas des valses à trois comme à deux temps?

La Cassandre était une espèce de romanesque, de gaillarde, portant le nom de la belle à qui Ronsard adressa tant de vers : on l'avait faite pour elle.

Le maréchal de Brissac était un danseur intrépide et leste. Charles IX, malade au chateau de Madrid, fit venir dans sa chambre les comtes de Brissac et de Strozzi, ce dernier était luthiste habile. Brissac dansa les canaries et les gaillardes que Strozzi jouait. La reine étant survenue, le prince lui dit : — Voilà, madame, comment j'emploie mes colonels; j'en tire bon service à la guerre, et du plaisir en temps de paix. »

On dansait le cancan, la chahut, à la cour de Louis XIV, témoin cette plainte que la Belle Danse en personne récitait dans un ballet :

Paix là, paix là, noble assistance ;
On n'entendrait pas Dieu tonner !
J'ai beau chanter, j'ai beau sonner,
Ne veut-on point faire silence ?
Savez-vous qui je suis ? Ah ! je gage que non,
Je m'en vais vous dire mon nom :
Je suis la pauvre *Belle Danse*,
Entre vous, messieurs les François,
En quelque crédit autrefois ;
Mais maintenant en décadence,
Depuis qu'on introduit ces danses de sabbat,
Où le cu du pied l'on se bat.
Les Tricotets et la Cassandre,
Le trémoussement et le saut,
Ce sont les beaux pas qu'il vous faut,
Un laquais vous les peut apprendre :
Allez donc pendre au croc poches et violons,
Boisvinets, Bocans et Balons.

SCARRON, **la Belle Danse**, *Récit de ballet.*

Mais revenons enfin à la comédie de Hauteroche, à *Crispin musicien.*

PHÉLONTE.

Allons, cette chaconne en *C sol ut.*

Les anciens se servaient des lettres de l'alphabet pour désigner les tons de leur échelle et les cordes de leurs instruments. La lettre A, appliquée au ton de *la*, prouve que ce ton était le premier dans la composition de leur échelle. Il est devenu le sixième de notre gamme par une suite des changements que Guido d'Arezzo, dans le onzième siècle, et d'autres, plus tard, firent pour la perfectionner.

Les sept lettres *a b c d e f g* signifient donc la même chose que *la si ut ré mi fa sol.*

Dans l'ancienne gamme française, la lettre A était appelée *mi*, quinte de *la*, quand on chantait au naturel ; et *la*, quinte de *ré*, quand on chantait par bémol. A n'était donc en cette gamme que tantôt *mi* et tantôt *la ;* c'est pourquoi les Français l'appelaient *A mi la.* Les mêmes dénominations s'appliquaient à toutes les lettres représentant les notes de la

gamme, et l'on disait par conséquent aussi *B fa si*, *C sol ut*, *D la ré*, *E si mi*, *F ut fa*, *G ré sol*. Témoin ces vers des *Folies amoureuses* de Regnard, acte II, scène 7 :

AGATHE.

Je suis, ainsi que vous, membre de la musique,
Enfant de *G ré sol*; et de plus je m'en pique. .
J'aime les gens de l'art. Touchez là, touchez là.
L'air que vous entendez est fait en *A mi la*.

Je puis citer encore ce couplet de *l'Astrologue de Village*, parodie en vaudevilles de Favart, 1743.

F UT FA.

Monsieur, je m'appelle *F ut fa* ;
De la part du Grand-Opéra,
Je viens savoir sa destinée,
Il vous implore par ma voix,
Languira-t-il toute l'année,
Comme il a fait depuis trois mois ?

Ce n'est pas manque de jolies choses ; et, pour réussir, nous faisons depuis quelque temps une furieuse dépense en esprit.

N'admirez-vous pas le ton sublime
Depuis nos nouveaux opéras.
On sent l'épigramme à chaque rime.

L'ASTROLOGUE.

Ils ont trop d'esprit, et ne vivront pas.

Les Italiens, solfiant selon les trois propriétés, nommaient la lettre A, *A mi ré la*, ou *A la mi ré;* ce qui leur retraçait à la fois les trois noms que cette lettre avait dans les trois propriétés, savoir *mi* dans la propriété de bémol, *ré* dans la propriété de bécarre, et *la* dans la propriété naturelle. Les mêmes dénominations s'appliquaient à toutes les lettres représentant les notes de la gamme. Ils disaient par conséquent *B fa mi si*, *C sol fa ut*, *D la sol ré*, *E si la mi*, *F ut si fa*, *G ré ut sol*, ou, suivant l'inversion ci-dessus indiquée, *G sol ré ut*.

Rabelais adopte la méthode italienne, lorsqu'il nous ra-

conte les infortunes d'Anarche, roi des Dipsodes. — Je le veux mettre à mestier, et le faire crieur de saulce verte. Or commence à crier : Vous faut-il point saulce verte? Et le pauvre diable crioit. C'est trop bas, dist Panurge ; et le print par l'aureille (1), disant : Chante plus hault en *G sol re ut.* Ainsi, diable, tu has bonne gorge, tu ne fus jamais si heureux de n'estre plus roy. » *Pantagruel*, livre II, chapitre 31.

Panurge, que la tempête sur mer a frappé d'épouvante, s'écrie :

— Frère Jean mon amy, mon bon pere, je naye, je naye, mon amy, je naye. C'est fait de moy, mon pere spirituel, mon amy, c'en est fait. Vostre bragmart ne m'en sçauroit sauver. Zalas, zalas, nous sommes au dessus de *E la*, hors toute la gamme. Be be be be bous bous. Zalas a ceste heure sommes nous au dessoubs de *gamma ut.* » *Pantagruel*, livre IV, chapitre 19.

— Après les croix, les révérences et le plonge, ayant fait branler la pointe du capuchon et celle de la barbe, toussi en *E la mi la ut* moult dévotieusement, et craché trois fois, père Ange commença d'une voix haute. » T. A. D'AUBIGNÉ, *Aventures du baron de Fœneste*, livre IV, chapitre 8.

Quels jolis acteurs de guiterre
Entends-je passer là dehors?
Sans mentir voilà des accords
A mener la musique en terre.
Aux lamentables hurlements,
Aux syncopes, aux roulements,
Dont leur gorge est si bien munie,
Sauf l'honneur de *G ré sol ut*.
Je me figure l'harmonie
D'un concert de matous en rut.

SAINT-AMANT, *la Rome ridicule*, 1643.

Ces dénominations ont été réformées depuis que l'on solfie

(1) Quelle sotte manie a pu faire changer l'orthographe excellente de ce mot? *Oreille*, *auriculaire*, ne sont-ils pas aussi dissonants à l'œil que *harpe*, *arpège* ; *Phase*, *faisan*?

tout au naturel et sans muances. Il est bon pourtant de connaître leur origine et leur usage, que la constitution primitive du système et non la routine, comme plusieurs l'ont dit, avait rendu nécessaire dans le premier âge de notre musique.

Retournons à *Crispin musicien*, acte IV, scène II.

PHÉLONTE *chante.*

L'amour cause trop de peine,
Je ne veux plus m'engager;
Un amant souffre la gène,
Quand l'objet vient à changer.

CRISPIN *chante.*

Fa ré mi fa, fa sol fa mi;
Fa ré fa, sol fa ré mi fa.

Les ritournelles de certaines chansons étaient alors solfiées en nommant les notes. Cette facétie musicale produisait quelquefois un effet plaisant, rendait l'ironie plus incisive, amenait un calembour, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer dans *la Princesse d'Élide*, où Moron dit *fa toi-même* au Satyre.

Vous, coquettes de Paris,
Qui n'êtes pas satisfaites
De vos cocus de maris,
En savez-vous la défaite?
Il faut aller à Noyon
Avec chacun' son mignon.
D'Ecqvilly, Turgis, Champré
Vous en diront des nouvelles,
Qui font la sol fa mi ré,
Sans en demander congé.

Voix-de-ville, 1646.

Remarquez, s'il vous plaît, que le *si* ne figure point parmi ces notes solfiées.

CRISPIN.

Il faut considérer, qu'ut ré mi fa sol la,
Rebattant par bécarre, et puis s'arrêtant là,
Font des accords aigus.

Acte II, scène 10.

FANCHON.

Je suis...

CRISPIN.

Tout franc, depuis que tu t'es mis en tête
Ut ré mi fa sol la, tu n'es plus qu'une bête.

Acte V, scène 5.

Gardez-vous bien de croire que Hauteroche ait ainsi tronqué deux fois notre gamme afin de l'ajuster à la mesure de ses hémistiches. Sa gamme à lui, celle de son époque du moins, n'était que de six notes, ou, pour mieux dire, on ne possédait alors que six syllabes pour nommer les sept notes réelles de la gamme. L'invention tardive de la septième syllabe *si*, vint applanir les difficultés énormes et multipliées de l'ancienne solmisation. Je reviendrai sur ce sujet à l'article des *Folies amoureuses*.

Ce Bacchus, père des repas,
Qu'on adore au siècle où nous sommes,
En trépassant ne mourut pas
Ainsi qu'on voit mourir les hommes;
Cet assoupissement vineux,
Retint son esprit lumineux
Dans un doux repos de vingt heures :
Après quoi, ce dieu s'envola
Dans les éternelles demeures,
Chantant ut ré mi fa sol la.

La Garenne, **les Bacchanales**, *poème lyrosophique*, 1690.

Comtesse de Cursol,
La ut ré mi fa sol,
Je veux mettre en musique
Que vous avez éu,
La ré mi fa sol u,
Plus d'amants qu'Angélique.

— Oyons une resverie de Menot (prédicateur) encore plus estrange en matière d'allégation des passages de l'Escriture et considérons comment il accoutre *ut ré mi fa sol la*, donnant à chacune note son lardon ou brocard, pris de l'Escriture; comme s'ils avoyent esté dicts tout à propos. Car *ut* est brocardé par un passage commençant par *ut* : *ré* par un qui

a *ré* au commencement, et ainsi les autres semblablement. Laquelle estrange et phantastique rencontre malaiséément pourroit estre gardée en interprétant les passages en françois. Voici donc son latin, au feuillet 29, colonne 1.

Vos mundani audite quia ad vos dirigitur verbum : nec est meum, sed illius qui pependit cruce. Luc VI. *Væ vobis qui ridetis, quia flebitis. Et timeo ne cantetis semel cantilenam damnatorum, qui (sicut columba) habent gemitum et fletum pro cantu. Hic cantus habet sex notas valdè miserabiles : scilicet* **ut ré mi fa sol la.**

Primam notam profert qualibet damnatur, dicens : — UTinam consumptus essem : ne oculus me videret. **Job** x.

Secundam verò addit, dicens : — REpleta enim malis anima mea, **psalmo** 87. *Et alii respondent cum eo : — REpleti sumus despectione.* **Psalmo** 122.

Tertiam omnes insimul cantant, dicentes : — MIserabiles facti sumus omnibus hominibus. **1 ad Corinthios** xv.

Quartam cantat quilibet eorum, dicens : — FAcies mea intumuit à fletu. **Job** xvi. **Item**, *FAciem meam operuit caligo.* **Job** xxiii.

Quintam addunt omnes simul, dicentes : SOL justitiæ non est ortus nobis : et in malitia nostra consumpti sumus. **Sapientiæ** V.

Sextam cantant simul, dicentes : — LAssati sumus in viæ iniquitatis. **Sapientiæ** V. *Et iterum LAssis non datur requies : et pellis nostra quasi clibanus exusta est, et defecit gaudium cordis nostri : ac conversus est in luctum chorus noster : et cecidit corona capitis nostri. Væ nobis, quia peccavimus!* **Thren. ultimo.** Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote.*

Cambert, maître par excellence
En la musicale science,
A fait l'ut ré mi fa sol la
De cette rare pièce-là.

Loret, *Muse historique*, 10 mai 1659.

Que les commentateurs de Molière n'aient jamais ouvert un livre de théorie pour expliquer son texte d'un si grand, d'un si fréquent intérêt au regard de la musique, je le con-

çois; mais ils auraient au moins dû consulter le *Dictionnaire de Furetière*. Ce littérateur, académicien révoqué, les aurait mis sur la voie; il les aurait instruits suffisamment pour résoudre une infinité de questions, pour s'épargner de grossières erreurs. Je ne citerai qu'un exemple, qu'un article de ce dictionnaire précieux encore à plus d'un égard.

» Si, s. m. en termes de musique, est une septième note (lisez *syllabe*) ajoutée depuis peu par un nommé *Le Maire* aux six anciennes notes (syllabes) inventées par Gui Arétin, par le moyen de laquelle on évite l'embarras de l'ancienne gamme, qui se faisait de b mol en nature, et de nature en b quarre. La jalousie des hommes est si grande, que trente ans durant Le Maire a prêché aux musiciens de se servir de sa méthode, et pas un ne l'a voulu faire : sitôt qu'il a été mort, tous l'ont suivie. » 1702.

Vous voyez que Furetière n'était pas une huître en musique, bien qu'il siégeât à l'Académie française ; et c'est peut-être à cause de cela qu'il en fut banni.

Marolles, en ses mémoires, donne le nom d'*almérie*, au *si* de Lemaire. *Almérie* est l'anagramme de *Lemaire*, nom de son auteur, ou de son reproducteur, ainsi que je le dirai plus tard.

DORAME.

Depuis les opéras, la rage de musique
S'est mise dans Paris, tout le monde s'en pique.

Acte V, scène 7.

L'Académie royale de Musique donnait ses représentations publiques depuis trois ans, lorsque Hauteroche mit en scène *Crispin musicien*. Il paraît que le goût inspiré par les drames lyriques engagea cet auteur à traiter un sujet où figuraient des mélomanes forcenés. Phélonte, ses laquais au nombre de treize, les demoiselles Daphnis, Lise, et jusqu'à Fanchon, la cuisinière, chantent et font sonner violons, violes, téorbes, flûtes et clavecin. Crispin, que le titre de la pièce annonce comme artiste musicien, ne l'est pas du tout. Il parle de musique dans le genre du fagotier Sganarelle, lorsque celui-ci

dit à Géronte : *Cabricias, arcithuram, catalamus*, etc., ou comme nos journalistes littérateurs d'une entière simplicité.

La représentation des opéras de Mailly, de Cambert, de Sablières, de Lulli, ayant augmenté le goût que l'on avait déjà pour la musique et pour les instruments, deux personnages fameux, La Rose et Janot, réveillèrent aussi le goût que l'on avait eu pour la vielle, et la rétablirent dans son ancien crédit, par le succès et les applaudissements que ces virtuoses obtinrent à la cour de Louis XIV.

JODELET.

Bon, ce coup-là sans doute a percé sa jaquette ;
Bon, le voilà perdu ; bon, me voilà sauvé,
Car de ce premier coup son œil droit est crevé ;
Mais il en faut avoir l'une et l'autre prunelle.
— Que ferai-je sans yeux ? — Tu prendras une vielle.

SCARRON, *Jodelet duelliste*, acte V, scène I.

Crispin musicien réussit complétement dans sa nouveauté : quarante représentations suffirent à peine à l'empressement du public. L'exécution en était excellente : Baron, Poisson, Hauteroche, Raisin, Beauval, La Thorillière, Mlles Dupin, Raisin, Beauval et d'Ennebaut, y faisaient assaut de talent. Poisson (François-Arnould) fit remettre cette comédie en 1735 au moment des premiers et brillants succès de Rameau (1). *Crispin musicien* eut deux fois la vogue, devint deux fois pièce de circonstance, grace au mouvement que Cambert et Lulli, Rameau plus tard, en 1733, donnèrent au goût de la musique dans notre capitale. *La rage de musique !* prouve que ce mouvement était fort animé.

L'opéra des Bamboches, de l'invention de La Grille, où de grandes marionnettes faisaient les gestes convenables aux

(1) — Le sieur Poisson y représente Crispin avec ce feu, ce naturel qui fait tant de plaisir. Ce rôle est héréditaire dans sa famille, ainsi que bien d'autres ; il ne l'a pourtant jamais vu jouer à son père, encore moins à son grand-père, qui l'avait joué d'original. »

Mercure de France, mai 1735, page 991.

récits chantés par des musiciens dont les voix sortaient par une ouverture faite au parquet de la scène, l'opéra des Bamboches attirait la foule en 1674. Trois comédies de Boissy, *le Je ne sais quoi*, 1731 ; *les Talents à la mode*, 1739 ; *le Badinage*, 1740, écrites à cette époque, nous représentent les disputes qui s'élevèrent alors au sujet de la prééminence de la musique italienne sur la musique française, de Rameau sur Lulli, de la danse grave sur la danse légère, que l'on traitait alors de baladinage.

Les Opéras, comédie de Saint-Évremond, *le Concert ridicule* et *le Ballet extravagant*, farces que Palaprat mit au jour en 1689 et 1690, l'attestent aussi.

Dans ce *Ballet extravagant*, Raisin l'aîné, de Villiers, les deux squelettes de la scène, représentaient des Romains, et Champmeslé, Rosélis, rois de théâtre, entripaillés à la manière de Montfleury, figuraient deux Sabines. Après avoir tenté vainement d'enlever leurs Sabines, ces Romains se laissaient enlever par elles.

— Cette pièce fut donnée dans les grandes chaleurs de l'été, pendant la saison des bains. Cette occupation, autant de nécessité que de plaisir, attire tout le monde : le Cours s'établit à la porte Saint-Bernard ; ceux qui n'y vont pas pour se baigner, y vont pour se promener, et les dames ne sont pas exemptes des railleries que la malignité des hommes leur fait, peut-être injustement, sur ce choix de leur promenade (1). Les spectacles sont désertés en ce temps-là, tous ceux qui venaient au *Ballet extravagant* y riaient aux larmes : mais le nombre des rieurs n'était pas grand. La pièce, *suivant les règles*, ne fut jouée que neuf ou dix fois. MM. les

---

(1) — Quand cette saison n'est pas venue, les femmes de la ville ne s'y promènent pas encore, et quand elle est passée, elles ne s'y promènent plus. » LA BRUYÈRE, *Caractères*.

Voyez le *Menagiana* : — Les éventails à jour... s'appellent des *lorgnettes*, etc.

comédiens la reprirent *sur leur compte* après la Saint-Martin. Je n'ai jamais vu de fureur pareille à celle que Paris eut pour cette pièce; et je suis bien aise de trouver cette occasion de rendre un témoignage public du procédé de MM. les comédiens à mon égard. Dans le temps des étrennes, on apporta chez moi un diamant de quarante pistoles avec un billet très galant et très honnête dont je ne connus point l'écriture, et je fus plus de deux ans à savoir que cette galanterie venait de MM. les comédiens. » PALAPRAT, *Discours sur* **le Ballet extravagant.**

Dans les premiers temps du théâtre français, les auteurs vendaient la propriété de leurs pièces aux comédiens, qui les payaient le moins possible. Alexandre Hardy n'a pas toujours reçu trente-six livres pour le prix d'une tragédie en cinq actes, en vers. En 1653, les acteurs de l'Hotel de Bourgogne avaient promis cent écus à Tristan pour *les Rivales;* ils ne voulurent donner que la moitié de la somme convenue, quand ils surent que cette comédie était de Quinault. Celui-ci finit par obtenir un neuvième sur la recette, chaque fois que l'on représentait sa pièce. Telle est l'origine des droits d'auteur. Ce neuvième cessait d'être payé lorsque la pièce n'était pas jouée dix fois *sans interruption.* Ces mots favorisaient singulièrement les entrepreneurs de spectacles. Ils savaient à propos rompre le cours des représentations, afin de reprendre l'ouvrage plus tard, avec plus de soin et de meilleurs acteurs. L'article XV du *Règlement concernant l'Opéra*, du 11 janvier 1713, imposait silence aux auteurs dépossédés par cet odieux artifice. Une pièce *tombée dans les règles* était celle qui n'arrivait pas *sans interruption* à sa dixième représentation. Elle devenait la propriété du théâtre.

Si la pièce atteignait victorieusement le nombre *dix*, le droit était payé dix fois encore; mais toute redevance était supprimée après la vingtième représentation. Vous avez vu Palaprat remercier les comédiens des quatre cents livres, données mystérieusement pour une pièce qu'ils avaient fait

tomber dans les règles, et dont le succès prodigieux venait de pousser leur conscience à cet acte de libéralité.

Voltaire ne toucha que 3,600 livres pour les vingt représentations de *Mérope*. Piron dut se contenter de 3,000 livres pour *la Métromanie*, et Crébillon de 1,400 pour *Électre*. Les 108 représentations de *Dardanus*, données sans la moindre interruption, lors de la reprise de cet ouvrage en 1758, sous les yeux des auteurs, leur auraient produit, à chacun, 5,400 livres, au prix infime de 50 livres. La Bruère et Rameau n'avaient plus le droit d'exiger un sou; la série des représentations était depuis longtemps rompue. Leur pièce, qui devait rapporter plus d'un million au théâtre, devenue *opéra de fond*, appartenait en entier à l'Académie royale de Musique.

A la Comédie-Française, lorsqu'une pièce ne produisait pas, en hiver, 550 livres, en été, 350 livres au-dessus des frais journaliers, la pièce était dévolue aux comédiens, après la seconde épreuve de ce genre.

— *Le Concert ridicule* et *le Ballet extravagant* ont été la source des badinages qu'on a vus depuis avec plaisir en plus de vingt comédies : je veux parler des plaisanteries intarissables sur l'Opéra, et sur la différence des galants d'hiver et des galants d'été, qu'on a répétées toujours avec succès non-seulement sur le Théâtre-Français, mais sur le Théâtre-Italien, qui de son vivant fut toujours le singe et le copiste de ce qui avait réussi sur la scène française.» PALAPRAT, *Idem*.

LES OPÉRAS,

Comédie en cinq actes.

SAINT-ÉVREMOND, 1676.

CHRISARD.

Qu'avez-vous fait ? N'est-ce pas vous qui lui avez fourni tous ses romans et ses autres livres d'amourettes ? N'est-ce pas vous qui l'avez habillée cent fois en bergère, avec ce beau penon de Tirsolet ? Parbieu, vous m'avez fait plus de dépenses en houlettes, que ne valent mes gages de conseiller. Les opéras lui ont tourné la cervelle. Ce chant, ces danses, ces machines, ces dragons, ces héros, ces dieux, ces démons, l'ont démontée : sa pauvre tête n'a pu résister à tant de chimères à la fois ; et je pense qu'elle aimerait mieux se laisser mourir de faim et de soif, que de demander à manger, à boire sans musique. Elle dit une chose que je ne crois pas trop : c'est qu'il n'y a pas un homme de condition à la cour, qui ne chante en parlant comme on fait à l'Opéra. Ma fille dirait-elle bien vrai ?

GUILLAUT.

Je ne voudrais pas jurer le contraire. Quand on trouve bon au théâtre qu'un maître parle à son valet en chantant, que l'on s'y donne des coups d'épée en chantant, on n'est pas trop éloigné de parler aux siens de même à son logis...

CHRISARD.

Ma fille est folle ; plût à Dieu qu'elle fût dans un couvent ?

Mme CHRISARD.

Deux mille francs de plus la feront recevoir partout : on se battra dans les religions à qui l'aura.

CHRISARD.

Et Chrisotine se battra pour n'y aller pas. Il faut autre chose qu'un crucifix pour époux à Chrisotine. Voyez-vous, ma femme, tous ces opéras-là n'aboutissent qu'à donner une grande envie d'opérer... Croyez-vous qu'il y ait au monde un couvent qui reçoive Chrisotine, ou qui ne la mette dehors, si elle y est reçue ? Quand les religieuses chanteront matines, elle chantera l'opéra ; quand elles prieront la Vierge, elle invoquera

Vénus; et quand le chapelain dira la messe pour les bonnes sœurs, elle ne parlera que de la beauté des sacrifices. On la mettra dehors, notre petite payenne, on la mettra dehors; et nous serons obligés de la reprendre, aussi folle au sortir du monastère, qu'elle peut l'être aujourd'hui dans la maison... Perrette, que fait Chrisotine?

PERRETTE.

Elle dort d'un sommeil qu'elle a trouvé dans le dernier opéra. Apprenez-en les vers, monsieur Guillaut, vous la ferez mieux dormir avec cela qu'avec tout l'opium des apothicaires. Mais tenez, voilà ses livres, faites-en ce que vous voudrez...

GUILLAUT.

Je suis fou des vers et de la musique; et je vais tous les ans à Paris, autant pour voir ce qu'on fait sur les théâtres, que pour apprendre ce qu'on dit aux écoles de médecine. Mais revenons à nos opéras.

CHRISARD.

Ouvrons ce petit, le premier en ordre. C'est l'opéra d'Issy, fait par Cambert (1).

GUILLAUT.

Ce fut comme un essai d'opéra, qui eut l'agrément de la nouveauté: mais ce qu'il eut de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes; ce qu'on n'avait pas encore entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains.

CHRISARD.

Celui-ci est *Pomone* du même Cambert (2).

GUILLAUT.

Pomone est le premier opéra français qui ait paru sur le théâtre. La poésie en était fort méchante, la musique belle. Monsieur de Sourdéac en avait fait les machines. C'est assez dire pour nous donner une grande idée de leur beauté. On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir; on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût.

CHRISARD.

En voici un autre: *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour.*

---

(1) *La Pastorale en musique* est ainsi désignée par Saint-Évremond parce que Perrin et Cambert la firent exécuter par des amateurs à Issy.

(2) *Pomone* est le premier opéra français dont on ait donné des représentations publiques, le 10 mars 1671, dans le jeu de paume de la rue Mazarine, situé sur la place occupée aujourd'hui par le passage du Pont-Neuf.

GUILLAUT.

Cet autre eut quelque chose de plus poli et de plus galant. Les voix et les instruments s'étaient déjà mieux formés pour l'exécution. Le prologue était charmant, et le tombeau de Climène fut admiré (1).

CHRISARD.

Celui-ci est écrit à la main (2).

GUILLAUT.

C'est l'*Ariane* de Cambert, qui n'a pas été représentée (3); mais on en vit les répétitions. La poésie fut pareille à celle de *Pomone*, pour être du même auteur, et la musique fut le chef-d'œuvre de Cambert. J'ose dire que les plaintes d'Ariane et quelques autres endroits de la pièce, ne cèdent presque en rien à ce que Baptiste a fait de plus beau. Cambert a eu cet avantage dans ses opéras, que le récitatif ordinaire n'ennuyait pas, pour être composé avec plus de soin que les airs mêmes (4), et varié avec le plus grand art du monde. A la vérité, Cambert n'entrait pas assez dans le sens des vers, et manquait souvent à la véritable expression du chant, parce qu'il n'entendait pas bien celle des paroles. Il aimait les paroles qui n'exprimaient rien, pour n'être assujetti à aucune expression, pour avoir la liberté de faire des airs purement à sa fantaisie. *Nannette, brunette, feuillage, bocage, bergère, fougère, oiseaux, rameaux*, touchaient particulièrement son génie. S'il fallait tomber dans les passions,

---

(1) Il ne s'agit point ici du décor, mais d'un chant de déploration exécuté par Apollon et le chœur; chant qui reçut le nom de *Tombeau de Climène*, parce qu'il était dit près du monument que l'amoureux Apollon avait fait élever à cette nymphe trépassée. Les tombeaux du même genre se succédèrent ensuite dans la musique. Gautier, l'Ancien, publia ses pièces de luth intitulées *Tombeau de Mésangeau*, *Tombeau de l'Enclos; le Tombeau de Leclair*, sonate de violon de ce même Leclair, vint ensuite; une sonate en *fa mineur* de Gaviniès fut désignée par les musiciens sous le nom de *Tombeau de Gaviniès*, etc., etc.

M[lle] Brigogne représenta si bien la nymphe chérie d'Apollon, que le nom de *Petite-Climène* lui fut donné, lui resta. M[lle] Desroches triomphait de telle manière dans le rôle de Stéphanie, de *Montano et Stéphanie*, opéra de Berton, que les Bordelais lui donnèrent le nom de *M[me] Montano*, qu'elle a porté depuis lors.

(2) Et les autres aussi, du moins en partie; la partition imprimée de *Pomone* s'arrête à la page 80; celle de *les Peines et les Plaisirs de l'Amour* à la page 40.

(3) En France; mise en scène à Londres par son auteur, elle y réussit de la manière la plus brillante.

(4) Notre école moderne suit les traces de Cambert.

il en voulait de ces violentes qui se font sentir à tout le monde. A moins que la passion ne fût extrême, il ne s'en apercevait pas. Les sentiments tendres et délicats lui échappaient. L'ennui, la tristesse, la langueur avaient quelque chose de trop secret et de trop délicat pour lui. Il ne connaissait la douleur que par les cris (1), l'affliction que par les larmes. Ce qu'il y a de douloureux et de plaintif, ne lui était pas connu. »

Le tombeau de Climène, admiré par Saint-Évremond, est pourtant une plainte douloureuse, touchante, et le critique se contredit sur ce point. Cambert aspirait à traiter des sujets passionnés et tragiques; *Ariane* était son meilleur ouvrage, il avait commencé *la Mort d'Adonis*.

Secondé par la courtisane Montespan, Lulli venait d'arracher le privilège de l'Académie royale de Musique à Perrin, au moment où ce directeur allait mettre en scène *Ariane* de Cambert. L'astucieux Italien n'avait point de drame lyrique prêt, il redoutait la rivalité d'un homme de talent, d'un Français, qui devait lui disputer la victoire et même l'emporter, si, par malheur, *Ariane*, alors en répétitions, était mise en lumière; exhibition qu'il fallait empêcher à tout prix. Lulli, poursuivant, exécutant son projet de bannir les musiciens français de leur théâtre national, s'empressa de coudre à la hâte un pastiche, en réunissant des morceaux qu'il avait composés pour la chambre, la chapelle du roi, pour les comédies de Molière, et plusieurs fragments du musicien Desbrosses. Benserade, Quinault, le président de Périgny l'aidèrent pour la fabrication des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Molière, jouant le rôle de son fagotier, devint *parolier malgré lui* dans cette œuvre informe. En démeublant les divertissements ajoutés à *Pourceaugnac*, au *Bourgeois gentilhomme*, etc., Lulli ne s'était pas contenté de sa musique, il avait pris aussi les vers qu'elle chantait.

Un opéra sérieux et complet, *Ariane* en répétitions, est arrêté, supprimé, pour faire place au plus ignoble des pastiches! Brigandage inouï!

---

(1) Notre école n'a pas dégénéré.

Lulli s'était prononcé, déchaîné d'une manière si violente contre l'opéra français, disant que l'on ne parviendrait jamais à faire chanter un drame écrit en notre langue pauvre, sourde, lourde, rétive et barbare, que Louis XIV lui rappela ses discours lorsque ce musicien, par le lucre alléché, mit en œuvre tous les ressorts de l'intrigue pour s'emparer du privilège de Perrin.

Indignement frustré de ses plus chères espérances, voyant l'Académie qu'il venait de fonder à grands frais ; le théâtre qui, la première année, avait donné 120,000 fr. de bénéfices, à partager entre ses trois associés, passer aux mains d'un étranger avide, rapace, jaloux ; Cambert emporte son *Ariane* à Londres, et la fait représenter devant le roi Charles II. Elle triomphe ; ce prince donne la surintendance de sa musique au maître français. Le coup, hélas ! était porté ; les succès, la faveur, la fortune, obtenus loin de son ingrate patrie, ne le consolèrent pas d'une douleur secrète, poignante. Elle altéra bientôt la santé du malheureux fugitif. Cambert cessa de vivre en 1667, à l'âge de quarante-neuf ans.

Cet acte infame, de honteuse mémoire, d'inique spoliation, qu'il eût fallu cacher à tous les yeux, laisser ignorer, oublier, est pompeusement représenté, reproduit en peinture sur le rideau même de notre grand théâtre lyrique. L'image odieuse du triomphe d'un escroc intrigant et d'une royale courtisane est tous les soirs estampée devant un public, assez tolérant pour ne pas donner une sévère leçon de nationalité, si ce n'est de chronologie, aux auteurs de ce méfait.

Molière avait à peine exhalé son dernier soupir, que ce même Lulli chassa la veuve et les compagnons de l'illustre poète ; il les chassa du théâtre qu'ils possédaient. Leurs dignes successeurs n'ont point oublié cette autre usurpation, vous ne voyez pourtant pas qu'ils en aient consacré le souvenir par aucune bannière historique.

Premier opéra français, *Akébar, roi du Mogol*, paroles et musique de l'abbé Mailly, mis en scène à Carpentras, 1646.

Deuxième opéra français, *la Pastorale en musique*, de Perrin et Cambert, représentée au village d'Issy, banlieue de Paris, dans la maison de M. de La Haye, portant aujourd'hui les nos 42, 44, 46, 48, de la Grande-Rue; possédée, embellie, habitée, par André-Hercule de Fleuri, cardinal. Ce ministre de Louis XV y mourut le 29 janvier 1743. Après avoir subi diverses transformations, cette demeure immense, historique, appartient à Mme Bourgain. C'est là que Perrin et Cambert firent exécuter, par des amateurs, à la clarté du soleil, sans ballets, sans machines, sans autres décorations que deux cabinets de verdure attenants à la salle de spectacle sise au rez-de-chaussée, leur *Pastorale en musique*, dont le succès à nul autre pareil décida, provoqua l'établissement de notre Académie royale de Musique.

Voici la distribution de la pièce :

ALCIDOR, berger, basse.

PHILANDRE, berger, bas-dessus (contralte).

THYRSIS, berger, taille.

UN SATYRE, taille-basse.

SYLVIE, bergère, dessus.... Mlle de Sercamanan, cadette.

DIANE, bergère, dessus.... Mlle de Sercamanan, ainée.

PHILIS, dessus.

« Chaque acte s'ouvre et se ferme par une grande symphonie, et les entre-scènes sont distinguées dans les rencontres, ou de petites reprises de symphonie.

» La décoration est un paysage, avec un cabinet de verdure de chaque coté du théâtre. »

Un récit que la bergère Diane adresse au roi, fut ajouté pour les deux représentations données à Vincennes, et termina *la Pastorale*.

Troisième opéra français, *Pomone*, Perrin et Cambert, Paris, 19 mars 1671 ; premières représentations publiques.

Quatrième opéra français, *les Amours de Diane et d'Endymion*, opéra en cinq actes, paroles de Guichard, musique de Sablières, intendant de la musique de MONSIEUR, Versailles, 3 novembre 1671.

Cinquième opéra français, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, de Gilbert et Cambert, Paris, 8 avril 1672.

Sixième opéra français, ***, opéra en cinq actes, paroles de Guichard, musique de Sablières, Versailles, 1672. Guichard fait mention de cet ouvrage, sans en donner le titre, dans le factum qu'il imprima contre Lulli en 1676.

Septième opéra français, *Cadmus et Hermione*, de Quinault et Lulli, 11 février 1673.

Voilà donc six opéras français, opéras complets, en cinq actes, que l'on avait applaudis avant que le brigand Lulli vînt s'emparer de notre grand théâtre. Voilà comment l'usurpateur de notre scène lyrique a droit au titre de *fondateur de l'opéra français*, que lui donnent encore des littérateurs ignorants et des peintres d'*histoire!* Et c'est en France que l'on fait de tels anachronismes pour déposséder les Français de leur brevet d'invention, au profit d'un étranger qu'une courtisane sauva de la Grève! Qui croirait que l'image de ce même Lulli, recevant le privilège, qu'il n'a jamais reçu des mains de Louis XIV, soit tous les jours déroulée devant deux mille Français, qui ne réclament point contre une semblable exhibition?

La comédie ayant pour titre *les Opéras*, écrite à Londres, où l'auteur s'était réfugié, n'a jamais été représentée; M. de Barillon en offrit cent livres sterling à Saint-Évremond, pour la faire mettre au théâtre à Paris. Le marché ne fut pas conclu. Cette pièce est à peu près oubliée; je vais en reproduire encore une scène comme objet de curiosité, bric à brac de l'ancien temps.

PERRETTE.

Chrisotine, monsieur votre père vous demande.

CHRISOTINE, *chantant.*

Ah! que tu viens mal à propos
Troubler mon innocent repos.

PERRETTE.

Il n'est pas temps de chanter; je vous dis que l'on vous demande.

CHRISOTINE.

Je m'en irai seulette;
Cherche qui te suivra :
Es-tu bien satisfaite,
Inhumaine Perrette,
De m'avoir fait quitter les airs de l'Opéra?

PERRETTE.

Monsieur, je n'y entends plus rien. Votre fille ne parle, ne répond qu'en chantant. Elle est folle, ou du moins elle se moque de vous et de moi.

CHRISOTINE, *à son père, à sa mère.*

Je viens en fille obéissante
Recevoir vos commandements,
Et me plaindre d'une servante,
Qui m'interrompt à tous moments,
Et ne souffre pas que je chante
D'Hermione et Cadmus les tendres sentiments.

CHRISARD.

Parlez comme les autres, Chrisotine, ou je donnerai tel arrêt contre les opéras, qu'il n'en sera jamais parlé dans le ressort de ma juridiction.

CHRISOTINE.

A quelle injuste violence
Se porterait votre courroux!
Père, Baptiste (1), opéra, ma naissance,
Me faudra-t-il décider entre vous?

CHRISARD.

Comment, misérable, vous êtes partagée entre Baptiste et votre père? Quel déréglement d'esprit! Quelle corruption de mœurs!

CHRISOTINE.

O douce mère!
Rigoureux père!
Cadmus! pauvre Cadmus!
Je ne te verrai plus.

CHRISARD.

Il n'y a qu'un mot, Chrisotine : Ou vous ne chanterez plus, ou vous sortirez de ma maison.

---

(1) Lulli.

CHRISOTINE.

Je te suivrai, Cadmus, je veux te suivre, Alceste;
Thésée est en péril, on ne le quitte pas :
De vos héros, Lulli, je suivrai tout le reste.

CHRISARD.

A quoi songez-vous ?

CHRISOTINE.

Je ne les suivrai point, vous arrêtez mes pas.

CHRISARD.

Ma fille, obéissez et ne chantez plus.

CHRISOTINE.

Je le ferai si je puis, ô mon père !
Il serait plus doux de se taire,
Que parler comme le vulgaire.

Vous m'avez toujours élevée dans des manières si éloignées de celle des bourgeois, que vous ne devez pas trouver étrange que je suive le plus tôt qu'il m'est possible celles de la cour. Sachez, mon père, que depuis le dernier opéra, il n'y a pas un homme de condition qui parle autrement qu'en chantant. Quand on se rencontre le matin, ce serait une incivilité grossière que de ne se pas saluer avec du chant.

— Monsieur, comment vous portez-vous ?
— Je me porte à votre service,
— Après dîner, que ferons-nous ?
— Allons voir la belle Clarisse.

Et cela se chante naturellement, comme on fait à l'Opéra, quand on s'entretient de choses indifférentes. Si l'on donne une commission à quelque valet, on ne manque pas de la mettre en musique aussi bien que le salut.

Holà, ho ! Lapierre, Picard :
Ho ! la Verdure, la Montagne :
Que quelqu'un aille de ma part
Trouver mon frère à la campagne,
Pour savoir s'il fait le dessein
De venir en ville demain.

Les discours les plus ordinaires se chantent ainsi, et l'on ne sait plus ce que c'est, parmi les honnêtes gens, de parler autrement qu'en musique.

CHRISARD.

Les gens de qualité chantent-ils quand ils sont avec les dames ?

CHRISOTINE.

S'ils chantent ! s'ils chantent ! C'est dommage qu'un homme du monde voulût entretenir une compagnie avec la pure et simple parole, comme autrefois; on le traiterait bien d'homme du vieux temps; les laquais se moqueraient de lui.

CHRISARD.

Et dans la ville?

CHRISOTINE.

Tous les gens un peu considérables imitent la cour. Il n'y a plus qu'aux rues Saint-Denis, Saint-Honoré, sur le pont Notre-Dame, où la vieille coutume se pratique encore. L'on y vend, l'on y achète sans chanter. Chez Gautier, à l'Orangerie; chez tous les marchands qui fournissent les dames d'étoffes, de galanteries, de bijoux, tout se chante; et si les marchands qui suivent la cour, ne chantaient pas, on confisquerait leurs marchandises. On dit qu'il y a un ordre sévère pour cela. On ne fait plus de prévôt des marchands qui ne sache la musique, et que M. Lulli n'examine, pour voir s'il est capable de connaître et de faire observer les règles du chant.

Acte II, scène 4.

LE GRONDEUR.

BRUÉIS ET PALAPRAT, 1691.

ACTE I, SCÈNE VI.

M. GRICHARD.

Je t'ai défendu cent fois de racler ton maudit violon; cependant j'ai entendu ce matin...

LOLIVE.

Ce matin? Ne vous souvient-il pas que vous me le mîtes hier en mille pièces?

ACTE II, SCÈNE II.

CLARICE.

Comment, Monsieur, quels apprêts? Les habits, le festin, les violons, les hautbois, les mascarades, les concerts, et le bal surtout, que je veux avoir tous les soirs pendant quinze jours...

J'ai déjà retenu quatre laquais qui jouent parfaitement du violon...

Le violon était alors le plus méprisé de tous les instruments. C'est toujours le discordant, l'aigre, l'importun, le maudit violon.

Violon est un mot
Que jamais n'accompagne une épithète honnête.

Les auteurs, comiques ou non, placent l'instrument objet de leur aversion entre les mains des laquais. Certaines dames ne prenaient à leur service que des valets sachant bien ou mal jouer du violon, et les obligeaient à s'escrimer de l'archet pendant leurs heures de loisir Elles s'assuraient ainsi de leur discrétion; lorsque les cordes sonnaient ou juraient sous l'archet, les ménétriers n'écoutaient pas aux portes. 1700.

— Le violon n'est rien moins que noble, on voit peu de gens de condition qui en jouent et beaucoup de bas musi-

ciens qui en vivent ; » dit la Viéville de Freneuse en 1700. Si le roi Louis XIV avait eu la fantaisie d'essayer quelques gammes sur le violon, tous ses courtisans se seraient escrimés de l'archet.

— On aura des philosophes aimables, des docteurs savants, tous les livres nouveaux et un jeu de mail ; on lira des vers, et l'on en composera ; on fera de la musique ; les maîtres joueront du luth et du clavecin, les domestiques du violon. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, tome VI, **Plan de vie pastorale** ; 1655.

Brantôme rapportant la mort de Mlle de Limeuil (Isabelle), fille d'honneur de la reine, s'exprime ainsi : — Durant sa maladie, dont elle trépassa, jamais le bec ne lui cessa, ainsi causa toujours ; car elle estoit fort grande parleuse, brocardeuse et très bien, et fort à propos, et très belle avec cela. Quand l'heure de sa mort fut venue, elle fit venir à soy son vallet, ainsi que les filles de la cour en ont chacune le leur, et s'appeloit Julien, qui jouoit très bien du violon. — Julien, lui dit-elle, prenez vostre violon, et sonnez-moi toujours, jusques à ce que me voyez morte, car je m'y en vois, *la Défaite des Suisses* (1), et le mieux que vous pourrez : et quand vous serez sur le mot *tout est perdu*, sonnez-le par quatre ou cinq fois, le plus piteusement que vous pourrez. »

» Ce que fit l'autre, et elle mesme lui aidoit de la voix : et quand ce vint à *tout est perdu*, elle le récita par deux fois ; et se tournant de l'autre costé du chevet, elle dit à ses compagnes : — Tout est perdu à ce coup et à bon escient ; » et ainsi elle décéda. Voilà une mort joyeuse et plaisante. » *Les Dames galantes* (2).

---

1 *La Bataille ou Défaite des Suisses à la journée de Marignan*, à quatre voix, pièce infiniment remarquable de Jannequin (Clément), publiée à Lyon en 1544. Une cinquième voix y fut ajoutée par Verdelot, sans rien changer à la partition, pour l'édition de Paris, donnée en 1559.

(2) Mme Favart, à sa dernière heure, composa son épitaphe, la mit en musique, et la chanta dans les intervalles des plus cruelles douleurs.

Dans la partition, il y a *descampir, tout est ferlore, by Gott!* de *verloren*, **perdu.** Le parolier a voulu donner aux Suisses un baragouin tudesque. *La Bataille* de Jannequin devint populaire, on en chantait des fragments dans les rues et le mot *ferlore* ou *frelaure*, tout à fait nouveau, *bigot*, *bigotte*, expression déjà connue, mais d'un usage peu fréquent, furent généralement adoptés par les Français. Telle est la véritable origine de ces vocables. *Bigot* nous est resté ; *ferlore*, *frelaure* ne se rencontre plus que dans les écrits du XVI[e] et du XVII[e] siècle.

Marquis de Roquelaure,
Vous êt's un faux galant;
Allez, petit frelaure,
Cajoler la Beaussant. 1650.

Une des basses danses en faveur à la cour d'Henri II avait nom *la toute frelore*.

Rabelais avait déjà fait dire à Panurge : — Zalas, les veles sont rompues, le predenou est en pièces, les cosses esclatent, l'arbre du haut de la gatte plonge en mer : la carene est au soleil, nos gumenes sont presque tous roupts. Zalas, zalas, où sont nos boulingues ? Tout est frelore bigoth. » *Pantagruel*, livre IV, chapitre 19.

On serait tenté de croire que *freluquet* nous vient de *frelore* puisque ces deux mots ont la même signification ; mais l'origine de *freluquet* est connue ; ce mot vient de *fanfalucca*, petit ruban, freluche, homme léger, frivole.

Le Julien de M[lle] de Limeuil est encore un valet qui joue du violon. Plus tard un violoniste n'avait de place dans l'ordre social qu'après les domestiques ; témoin cette phrase de Malherbe, rapportée par Segrais, Racan et Tallemant des Réaux : — Tel qui cherche ses ayeux parmi les héros est le fils d'un laquais ou d'un violon. »

En 1556, Henri III accorde à Lambert, à l'occasion de son mariage avec une damoiselle qui l'aimait à la folie, la terre et seigneurie de Gannat en Auvergne : cette seigneurie dépendait du domaine royal. Le parlement refusa d'enregistrer

les lettres patentes, non parce que Lambert était musicien, mais parce qu'il jouait du violon.

Cet enragé parlement avait la musique en horreur. En 1746, l'abbé Legendre, chanoine de Notre-Dame de Paris, lègue un capital de vingt-cinq mille livres, pour fonder à perpétuité deux prix de musique sacrée, à distribuer annuellement à l'auteur de la messe, à celui du motet dont la supériorité sera reconnue, parmi les productions des compositeurs français. Honneur et cent fois honneur au zèle éclairé de Legendre ! Cette ingénieuse libéralité n'eût pas manqué de produire des résultats très satisfaisants ; mais un tas de pédants, avides spoliateurs, jetèrent leurs griffes sur cette proie opulente, et furent admirablement secondés par un club de jeunes sots et de vieux radoteurs. L'intrigue et la perfidie enlevèrent à nos musiciens le legs de leur protecteur : on escroqua son capital en violant ses intentions avec une rare impudence. L'œuvre d'iniquité fut consommée le 8 mars 1748. Par un arrêt de ce jour, le parlement de Paris ordonne que les vingt-cinq mille livres seront adjugées à la célèbre université de Paris. Cet arrêt, impertinent s'il en fût jamais, porte ces mots en son dispositif : — Nous avons crû devoir consacrer cette fondation à des objets plus utiles à la société, en l'appliquant à des prix établis pour tous les collèges de plein et entier exercice, depuis la rhétorique jusqu'à la troisième, lesquels seront distribués en notre présence par l'université. »

Voilà certes une justice bien injuste ! Que c'est encourageant pour les testateurs!

C'est clouer le bienfait aux mains du bienfaiteur.

Aussi depuis lors, aucun financier ne s'est avisé de doter les musiciens pécuniairement.

Marguerite de Valois faisait administrer des coups de baton à son luthiste Choisnin, toutes les fois qu'il s'avisait de jouer du violon.

— Le commerce des Muses fait tort à la fortune : j'ai re-

marqué avec un de mes amis, qu'il est désavantageux et fatal à un gentilhomme, d'avoir quelques-unes de leurs graces particulières, et que si une personne de cette condition sait chanter ou jouer du luth, ou faire des vers, quoique ces occupations ne le détournent point des plus sérieuses, et qu'il s'emploie avec honneur à toutes celles de sa profession, on oublie tout ce qu'il y a de bon, pour dire : — C'est un joueur de luth, c'est un musicien, c'est un poète. » LA CALPRENÈDE, préface d'*Édouard*, tragi-comédie. 1639.

— Chabans portait l'épée, mais on l'accusait d'avoir été violon. Un jour il s'avisa de faire des propositions au conseil pour des fortifications que l'on pouvait construire, disait-il, à moins de frais. Aleaume, bon mathématicien, qui les dirigeait, répliqua : — Messieurs, nous ne sommes pas au temps d'Amphion où les murailles s'élevaient au son du violon. » Tout le monde se mit à rire, et Chabans fut contraint de se retirer. Ce pauvre homme fut tué depuis par l'Enclos, père de Ninon, avant d'avoir pu se mettre en défense. » TALLEMANT DES RÉAUX.

La baronne de Montandre avait une douzaine de serviteurs musiciens, jouant du violon, du luth, vétus de velours ou de satin noir, qui la suivaient à cheval dans ses voyages. 1645.

— Sous-Carrière-Montbrun est un vrai Sardanapale ; il a toujours je ne sais combien de demoiselles ; il en élève même de petites pour s'en divertir quand elles seront grandes. Il a des valets de chambre qui jouent du violon ; et se donne tous les plaisirs dont il s'avise. » TALLEMANT DES RÉAUX.

— Il fut bientôt aussi persuadé de mon esprit que de la beauté de ma voix, de ma méthode et de mon adresse à jouer de tous les instruments de musique dont toutes les personnes de condition peuvent se divertir sans honte. » SCARRON, *le Roman comique*, livre XXXVII.

— M. de Gramont avait un laquais nommé *Lalande*, qu'il fit depuis son valet de chambre, et qui est aujourd'hui un des meilleurs violons de l'Europe. » LA VIÉVILLE DE FRENEUSE. 1704.

Michel-Richard de Lalande, surintendant de la musique de Louis XIV et de Louis XV, a composé la musique de soixante motets, de *Mélicerte*, pastorale héroïque de Molière, des *Eléments*, opéra-ballet.

Legrand en a perdu courage;
Et cet archet qui faisait rage,
Cet infatigable poignet,
Qui pour vous point ne s'épargnait,
Qui jour et nuit entrait en danse :
Découragé par votre absence,
Engourdi, pesant, abattu,
N'a plus ni force ni vertu.

Les Plaisirs de Sceaux, 1702.

Legrand était le valet de chambre violoniste de la duchesse du Maine, et figurait aux *Nuits de Sceaux* ou *nuits blanches* de ce manoir somptueux. On y représentait des comédies, des opéras, des ballets dont Mouret composait la musique. La duchesse aimait beaucoup la comédie et la jouait fort mal, nous dit Voltaire; on la vit sur le même théâtre avec Baron : c'était un singulier contraste; mais sa cour était charmante, on s'y divertissait autant qu'on s'ennuyait alors à Versailles; elle animait tous les plaisirs par son esprit, par son imagination, par ses fantaisies : on ne pouvait pas ruiner son mari plus gaiement. Ces nuits blanches étaient des fêtes que lui donnaient tous ceux qui avaient l'honneur de vivre avec elle. On faisait une loterie des vingt-quatre lettres de l'alphabet : celui qui tirait le C donnait une comédie, l'O désignait, exigeait un petit opéra, le B un ballet.

Ces musiciens valets, ces laquais virtuoses, appartenaient à leurs maîtres et seigneurs de telle sorte que ceux-ci les vendaient, cédaient, échangeaient, comme ils auraient fait un cheval, une mule, un chien. Armés d'une longue rapière, ces troubadours à gages devaient la tirer au commandement de leur patron, et courir à l'émeute, à la bataille.

— Plusieurs valets et mes violons allèrent chasser les cavaliers à la barrière, » nous dit M[lle] de Montpensier, dans ses

Mémoires, 1651. Cette princesse dit encore que ses violons allaient partout jouer pour de l'argent, lorsqu'elle ne les occupait pas. *Mémoires*, 1658.

— Avant-hier on roua un violon qui avait commencé la danse et la pillerie du papier timbré; il a été écartelé après sa mort, et les quatre quartiers exposés aux quatre coins de la ville, comme ceux de Josseran à Aix. Il dit, en mourant, que c'était les fermiers du papier timbré qui lui avaient donné vingt-cinq écus pour commencer la sédition; et jamais on n'a pu en tirer autre chose. On a pris soixante bourgeois : on commence demain à pendre. Cette province est un bel exemple pour les autres, et surtout de respecter les gouverneurs et les gouvernantes, de ne leur point dire d'injures, et de ne point jeter de pierres dans leur jardin. Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettre* 427, 30 octobre 1675.

Les priviléges accordés par Louis XIV à ses deux bandes de violons se rapportaient beaucoup plus à ce prince qu'aux musiciens eux-mêmes : c'était encore un trait d'égoïsme. Louis XIV voulait que l'on respectât ses violonistes, parce qu'ils faisaient partie de sa maison, qu'ils étaient ses domestiques, ainsi qu'une bande plus nombreuse de gentilshommes.

D'autres artistes fabriquaient des violons avec une perfection telle que nul aujourd'hui ne peut l'atteindre. Il ne sortait que des violons des ateliers de Duiffoprugcar, Amati, Steiner, Stradivari, Guarneri; le titre de *violoniers* appartenait de droit à ces illustres facteurs. On leur donnait, on donne encore celui de *luthiers* à leurs successeurs, bien qu'à l'exemple de leurs maîtres, ils ne fassent que des violons, et que jamais un luth n'ait été façonné par leurs mains. Le violon était en discrédit en 1500, en 1600 comme en 1700; on rougissait de mettre en jeu ce roi des instruments; faut-il s'étonner du pseudonyme *luthiers* sous lequel se déguisaient les plus célèbres violoniers ? La fortune de leurs œuvres admirables a suivi les destinées du violon, elle a fait des progrès immenses. Un violon que Stradivari cédait au prix modeste de

quatre louis d'or, nonante-six livres, vers 1730, se vend aujourd'hui de trois à six mille francs, suivant son état de conservation. Les bons violoncelles de ce maître sont portés au prix de huit, dix, douze et même vingt-deux mille francs. M. Franchomme, violoncelliste du plus grand talent, a donné cette somme en échange de l'instrument de Louis Duport.

Ce chef-d'œuvre de la lutherie, d'une parfaite conservation, allait devenir en 1845, la propriété d'un Anglais, et l'insulaire n'aurait pas manqué d'en faire trophée dans son cabinet de curiosités, trop respectueux ou trop maladroit pour oser mettre la main sur une aussi précieuse relique. L'admiration des Anglais pour les instruments célèbres est un véritable fanatisme, un culte d'idoles; ils s'extasient devant eux, ils les montrent avec orgueil, ils les cataloguent, mais ils n'y touchent point. Plus de la moitié des violons, des violes et des violoncelles italiens des siècles derniers sont en Angleterre, dans les chateaux de l'aristocratie : ils y font musée comme les tableaux, les statues et les camées antiques : le beau monde n'y voit qu'un objet rare, curieux et rien de plus. On ne les joue point, on ne prend pas la peine de les munir de cordes, tandis que chez nous les artistes ne peuvent les acquérir, même à prix d'or. Franchomme, qui savait cela, voulut mettre enchère sur le violoncelle de Duport; il le paya vingt-deux mille francs; toute la dot de sa femme y passa : est-ce là posséder l'enthousiasme de son art?

Ce trait de Franchomme, ce trait d'un noble dévouement, va m'engager à vous faire connaître en quelles mains étaient ou sont aujourd'hui les instruments des grands facteurs d'autrefois, et tandis qu'en Angleterre un gros brasseur de Londres possède un vrai musée, une immense collection de violons d'Amati, de Guarneri, de Stradivari, etc., dont le prix s'élève à plus d'un million, vous serez bien aises d'apprendre que Paganini jouait alternativement un Guarneri, un Stradivari; qu'ainsi faisait Rode; que M. Brochant de Villiers, amateur distingué, possède le beau Stradivari de Viotti; que Baillot jouait un Stradivari; Lafont, un Guarneri; de Bériot fait

sonner un Maggini, facteur de Brescia, du XVI[e] siècle, qu'il a mis en réputation chez nous; que deux Stradivari sont dans les mains d'Allard; que Charles Dancla s'exerce sur un Joseph Guarneri, et sur un Maggini; Ney, sur une viole, faite d'une basse de viole de Stradivari recoupée par Aldric. Le piano de voyage de Beethoven, une viole d'amour, un violon de Maggini figurent aussi dans le cabinet de M. Ney.

Les violoncellistes Servais, Vaslin, Chevillard, Al. Batta font sonner des Stradivari, Cosmann s'exerce sur un Berganzi, Norblin, sur un Guarneri. Massard joue un violon de Stradivari, Ole-Bull un Joseph Guarneri, Vieuxtemps un Maggini, Haumann et de Konsky des Stradivari, Artôt un Stradivari, Gouffé un violonar d'Amati provenant de la chapelle des Médicis, comme l'atteste l'écusson gravé sur le fond de cet instrument, violonar fort habilement copié par Bernardel. Je n'ai pas la prétention de donner une liste complète; je veux seulement éveiller l'attention sur un fait regrettable que les meilleurs ouvrages des meilleurs facteurs vont s'enterrer en Angleterre, et prouver ce que le talent d'un artiste célèbre ajoute encore, ne fût-ce que pour le collectionneur, à la valeur d'un instrument. Qui n'envierait à Casimir Ney le piano de voyage de Beethoven?

Outre les Antoine, Jérôme, André Amati, les André, Pierre et Joseph Guarneri, et surtout les Stradivari de Crémone, les Maggini de Brescia, tous maîtres populaires ayant poussé l'art du violonier à ses dernières limites, art créé par Duiffoprugcar, il y a, pendant, comme après le XVI[e] siècle, la belle époque de la lutherie, des facteurs recommandables quoique moins connus.

De la qualité du son des instruments, de leur puissance ou de leur suavité dépendent des effets que toute la science, tout le génie du compositeur, et toute l'habileté de l'exécutant ne sauraient produire.

Roquefort (Jean-Baptiste Bonaventure), homme de lettres, amateur de musique, possédait une collection précieuse d'instruments anciens. On y remarquait deux basses de viole, une

taille de violon de Duiffoprugcar (Gaspard), qui vint s'établir à Paris en 1515, et plus tard à Lyon.

La première est montée à sept cordes *la ré sol ut mi la ré.* La table de dessous représente le plan de Paris au XVI[e] siècle, mosaïque en bois de diverses couleurs; au-dessus est un saint Luc, d'après Raphael.

La seconde porte en dedans l'inscription suivante :

Gaspard Duiffoprugcar, a la Coste
sainct Sébastien, a Lyon.

Le facteur a représenté, sur la table de dessous, le *Moïse* de Michel-Ange, qui se voit sur le tombeau du pape Jules II. Sur le manche, est sculptée une salamandre, blason de François I[er].

Sur la touche de la taille de violon, est gravé ce distique latin, fort ingénieux, devise adoptée par Duiffoprugcar. C'est la violette qui parle et dit :

Viva fui in silvis, sum durâ occisa securi,
Dum vixi tacui; mortua dulcè cano.

Je fus vivante dans les forêts, la hache cruelle m'a tuée;
Tandis que j'ai vécu j'ai gardé le silence; morte, je chante avec douceur.

On a figuré, sur la table de dessous, saint Jean l'Évangéliste, d'après Raphael.

Les manches de ces trois instruments sont sculptés dans la perfection.

Le portrait de l'habile luthier tyrolien, gravé, de format in-4 en médaillon, le représente avec une longue barbe, entouré d'instruments, en méditation, tenant un compas d'une main, et de l'autre un manche de violon.

— Le chevalier de Gramont témoigna qu'il était bien honteux de n'avoir pu donner un petit concert de musique à M. de Senantes, comme il l'avait résolu le matin, mais les musiciens s'étaient engagés. Le marquis de Senantes se fit fort de les avoir à sa maison de campagne le lendemain au soir, et pria la compagnie d'y souper. Matta leur demanda, que diable ils voulaient faire de musique, et soutint que cela

n'était bon dans ces occasions que pour des femmes qui avaient quelque chose à dire à leurs amants, pendant que les violons étourdissaient les autres, ou pour des sots qui ne savaient que dire, quand ces violons ne jouaient pas. » HAMILTON, *Mémoires du comte de Gramont.*

Annibal Gantez, en son *Entretien des Musiciens*, volume in-18 de 295 pages, mis au jour en 1643, Gantez ne dit pas un seul mot du violon. Il ne prend pas même la peine de nommer un instrument qui, pour lui du moins, n'existait pas.

Bien qu'il fût le plus habile violoniste de France, Lulli cessa de jouer du violon au moment où ses charges à la cour lui donnèrent un rang dans le monde. Il n'avait pas même de violon chez lui. Le maréchal de Gramont trouva le moyen de surmonter la répugnance que l'étiquette imposait à ce maître. Le maréchal faisait jouer du violon un de ses domestiques en présence de Lulli, ce valet touchait faux ; Lulli furieux se jetait sur l'instrument, l'arrachait des mains du pitoyable ménétrier, pour en jouer lui-même, il s'échauffait et ne quittait le violon qu'à regret.

En leurs métaphores et comparaisons empruntées à la musique, les poètes, les romanciers, les moralistes mêmes nous parlaient depuis des siècles des lyres d'or, des harpes d'or, du luth harmonieux, de la trompette guerrière, de la flûte rustique, de la musette des bergers, lorsque Voltaire saisit enfin le violon pour le flageller en cette apostrophe :

O Chapelain ! toi, dont le violon
De discordante et gothique mémoire,
Sous un archet maudit par Apollon,
D'un ton si dur a raclé son histoire. 1730.

— Après, s'esbaudissoyent a chanter musicalement a quatre et cinq parties, ou sus un theme, a plaisir de gorge. Au reguard des instrumens de musicque, il apprint jouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flutte d'alemant, et a neuf trouz, de la viole et de la sacqueboutte. » *Gargantua*, livre I, chapitre 23, 1532.

Le curé de Meudon, faisant jouer Gargantua du trombone, alors appelé *sacquebute*, est aussi plaisant que judicieux. Fidèle observateur des mœurs et des usages de son temps, Rabelais se garde bien de comprendre le violon parmi les six instruments sur lesquels s'exerçait son héros. Comme il faut pourtant placer quelque part ce malencontreux violon, il va le reléguer à la suite du bœuf gras; en se conformant encore sur ce point à la coutume de ses contemporains. Gargantua, dans son enfance, jouait au *bœuf violé ;* c'est-à-dire qu'il imitait avec ses camarades, la marche du bœuf gras promené dans les rues au son des violons.

Le plus incivil, je devrais dire le plus insolent, des contempteurs du violon, est sans contredit M. de Hauteroche. Lisez *Crispin musicien*, voici le début de cette comédie. Je dois transcrire le texte et les indications.

LA RONCE, *à ses camarades.*

(*Ses camarades sont six violons habillés en laquais comme lui.*)

Hé, Messieurs, un moment ! concertons entre nous.
De notre peu de soin monsieur est en courroux ;
Nous avons, sans mentir, un peu de nonchalance.
(*Ils jouent l'ouverture, et s'en vont.*)

SCÈNE III.

LA RONCE, *avec six autres laquais tenant chacun un violon.*

Voilà donc une douzaine de laquais, plus le treizième, qui figurent en scène un violon à la main. Hauteroche n'en fera concerter que six, nombre imposé par le despotisme que l'Académie royale de Musique exerçait sur la Comédie-Française. Cette compagnie opprimée ne pouvait faire entendre que six instruments de la famille du violon : deux dessus, une haute-contre, une taille, une quinte, une basse de violon.

A la fin de chacun des quatre premiers actes de *Crispin musicien*, on lit cette indication :

(*Les six laquais entrent par les deux cotés du théâtre, et, s'y étant rangés de face, sur une même ligne, jouent un air pour discerner l'acte.*)

Des musiciens, des artistes, ont pu se prêter à cette ignoble mascarade, et se ravaler publiquement à ce point ! Des violonistes en livrée! des symphonistes réunis en orchestre, et remplissant leurs fonctions ordinaires avec la casaque des valets sur le dos ! *ô tempora, ô mores!*

Si quelques amateurs jouaient du violon, c'était mystérieusement et pour leur usage particulier; ils n'osaient point avouer ce travers. Surpris un violon à la main, tout cavalier du bel air, tout homme décent aurait rougi. C'était le gagne-pain du ménétrier, du maître à danser, des laquais, des suivants du bœuf gras, des pauvres qui demandaient piteusement l'aumône dans les rues et carrefours.

Empruntons quelques lignes au journal de l'Estoile. — Le mercredi 24 août 1605, jour de la Saint-Barthélemi, fut faite, à Paris, une nouvelle et solennelle procession des sœurs carmélites, qui, ce jour-là, prenaient possession de leur maison. Le peuple y accourut en grande foule comme pour gaigner les pardons : elles marchaient en moult bel et bon ordre, estant conduites par le docteur Duval, qui leur servoit de bedeau, ayant le baston à la main, et qui avoit du tout la ressemblance d'un loup-garou.

» Mais comme le malheur voulut, ce beau et saint mystère fut troublé et interrompu par deux violons, qui commencèrent à sonner une bergamasque : ce qui escarta ces pauvres oyes, et les fit retirer à grands pas, toutes effarouchées, avec le loup-garou, leur conducteur, dans leur esglise, où parvenues comme en lieu de franchise et de sureté, commencèrent à chanter le *Te Deum laudamus.* »

L'opéra n'existait point encore en France, l'orchestre n'étant point admis dans les églises, l'exercice de la musique instrumentale n'était pas considéré comme un art, mais comme un métier dépendant de la profession de maître à danser, qui tenait sous le joug de ses privilèges, *les gens jouant des instruments hauts et bas.*

Il y avait alors un roi des violons, chef suprême des musiciens, qui tenait les professeurs et même les amateurs sous

sa dépendance. Il fallait obtenir des licences de ce potentat, lui payer un tribut annuel, être reçu par lui maître à danser, afin de pouvoir exercer librement son talent en public ou dans les sociétés particulières. Le roi des violons avait des lieutenants, des vice-rois en province, qui veillaient à ce que les contributions fussent exactement payées. Les amateurs devaient se mettre en règle sur ce point important ; et si, par hasard, ils étaient surpris jouant du violon, de la viole ou du violoncelle sans brevet royal, les tribunaux les condamnaient à de fortes amendes, et même à des punitions corporelles, si le cas présentait une certaine gravité. Des organistes prêtres, des chanoines violoncellistes furent sommés de prendre un brevet de maître à danser, pour qu'il leur fût permis d'accompagner le plain-chant ou la musique dans l'église.

Les professeurs de violon étaient contraints de faire enregistrer leurs élèves chez le roi des violons, et de lui payer un droit annuel pour chacun d'eux. Constantin, les deux Dumanoir et Guignon, sont les derniers musiciens ayant tenu le sceptre du violon. Ils étaient chamarrés d'or et cousus de privilèges, dit un écrivain de ce temps. Le fils de Guillaume Dumanoir avait été nommé dauphin des violons par lettres patentes du 15 août 1668. Une infinité de procès gagnés ou perdus signalèrent en même temps la tyrannie de ces monarques et leur puissance ridicule. Guignon régnait encore en 1773 ; mais enfin, persuadé que la musique ne tarderait pas à s'affranchir du joug qu'elle portait depuis 1331, ce roi sonnant abdiqua. Sur-le-champ, un arrêt du conseil d'État, du 15 mars 1773, enregistré le 31 du même mois au parlement, supprima pour toujours la royauté grotesque des violons et des ménétriers.

— Le roi d'Angleterre (Charles II) vint me conduire jusqu'à mon logis par la galerie qui va du Louvre aux Tuileries ; et le long du chemin il ne me parla que de la misérable vie qu'il avait menée en Écosse ; qu'il n'y avait pas une femme ; que les gens y étaient si rustres, qu'ils croyaient que c'était

un péché d'entendre des violons. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1651.

— M. le Prince (de Condé) assiégeait Lérida. La place n'était rien; mais don Gregorio Brice était quelque chose. C'était un de ces Espagnols de la vieille roche, vaillant comme le Cid, fier comme tous les Gusman ensemble, et plus galant que tous les Abencerrages de Grenade. Il nous laissa faire les premières approches de sa place sans donner le moindre signe de vie. Le maréchal de Gramont dont la maxime était qu'un gouverneur qui fait grand tintamarre d'abord, et qui brûle ses faubourgs pour faire belle défense, la fait d'ordinaire assez mauvaise, n'augura pas bien pour nous de la politesse de Gregorio Brice; mais M. le Prince, couvert de gloire, et fier des campagnes de Rocroi, de Norlingue et de Fribourg, pour insulter la place et le gouverneur, fit monter la première tranchée en plein jour par son régiment, à la tête duquel marchaient vingt-quatre violons, comme si c'eût été pour une noce.

» La nuit venue, nous voilà tous à goguenarder, nos violons à jouer des airs tendres, et grande chère partout. Dieu sait les brocards qu'on jetait au pauvre gouverneur et à sa fraise, que nous nous promettions de prendre l'un et l'autre dans vingt-quatre heures. Cela se passait à la tranchée d'où nous entendîmes un cri de mauvais augure, qui partait du rempart, et qui répéta deux ou trois fois, *Alerte à la muraille.* Ce cri fut suivi d'une salve de canon et de mousquetterie, et cette salve, d'une vigoureuse sortie, qui, après avoir culbuté la tranchée, nous mena battant jusqu'à notre grand'garde.

» Le lendemain, don Gregorio Brice envoya par un trompette des présents de glaces et de fruits à M. le Prince, priant bien humblement son altesse de l'excuser s'il n'avait point de violons pour répondre à la sérénade qu'il avait eu la bonté de lui donner; mais que s'il avait pour agréable la musique de la nuit précédente, il tâcherait de la faire durer tant qu'il lui ferait l'honneur de rester devant la place. Le

bourreau nous tint parole; et, dès que nous entendions, *Alerte à la muraille,* nous n'avions qu'à compter sur une sortie qui nettoyait la tranchée, comblait nos travaux, et qui tuait ce que nous avions de meilleur en soldats, en officiers. M. le Prince en fut si piqué, qu'il s'opiniatra, malgré le sentiment des officiers généraux, à continuer un siège qui pensa ruiner son armée, et qu'il fut encore obligé de lever assez brusquement.

» Comme nos troupes se retiraient, don Gregorio, bien loin de se donner de ces airs que prennent les gouverneurs en pareille occasion, ne fit de sortie que pour envoyer faire un compliment plein de respect à M. le Prince...

» La campagne de Catalogne finie de cette manière, nous revenions médiocrement couverts de lauriers; mais comme M. le Prince en avait fait provision en d'autres rencontres, et qu'il avait de grands desseins en tête, il eut bientôt oublié cette petite disgrace. Nous ne faisions que goguenarder pendant le voyage. M. le Prince était le premier à nous mettre en train sur son siège. Nous fîmes quelques couplets de ces *Lérida*, qui ont tant couru, afin qu'on n'en fît pas de plus mauvais. Nous n'y gagnâmes rien; nous eûmes beau nous traiter cavalièrement dans nos chansons, on en fit à Paris où l'on nous traitait encore plus mal. 1647. A. Hamilton, *Mémoires du comte de Gramont.*

Le violon était si décrié que le mot de *violon*, pris dans le sens de *violoniste*, devint une injure. On disait en 1698 : — C'est un drôle de violon, un plaisant violon, » comme plusieurs disent encore : — C'est un drôle de pistolet, un plaisant pistolet. »

GODEAU.

Voulez-vous me contraindre à louer votre ouvrage?

COLLETET.

J'ai tant loué le vôtre!

GODEAU.

Il le méritait bien.

COLLETET.

Je le trouve fort plat, pour ne vous céler rien.

GODEAU.

Si vous en parlez mal, vous êtes en colère.

COLLETET.

Si j'en ai dit du bien, c'était pour vous complaire.

GODEAU.

Colletet, je vous trouve un gentil violon.

COLLETET.

Nous sommes tous égaux, étant fils d'Apollon.

GODEAU.

Vous, enfant d'Apollon? vous n'êtes qu'une bête.

SAINT-ÉVREMOND, *Les Académiciens*, Acte I, Scène 2.

Si l'épithète jointe à *violon* était noble, décente, honnête, et si le ton d'ironie évidente ne changeait pas le caractère du mot, ainsi qu'on a dû le remarquer dans les vers précédents, *violon* pouvait être pris en bonne part, et désigner un poète, un musicien compositeur.

Un monstre vomissant la flamme,
Que *Chimère* nous appelons
Nous autres, divins violons,
Lui faisait autour de son casque
Une coiffure fort fantasque.

SCARRON, *le Virgile travesti*, Livre VII.

On désignait par le mot de *violon* un bon vivant, joyeux compagnon, même un peu libertin, et par son féminin *violone*, une femme galante.

Ce gentil dieu que je vous di,
Pour ne rien faire en étourdi,
Se posa sur une chaumière.
Là, de sa double talonnière
Désembarrassant son talon,
Il vit faisant le violon

Vis-à-vis de sa violone,
Messire Æneas en personne,
Poudré, frisé, fardé, tondu :
Un riche habit bien étendu,
Augmentait fort sa bonne mine,
Il était de belle étamine,
Le manteau de drap de Sidon,
Présent de la dame Didon.

SCARRON, *le Virgile travesti*, Livre IV.

Messieurs, le comte est arrivé,
Mais pour donner de la pécune,
Il s'y connaît moins qu'Arrivey
Ne se connaissait à la lune.
C'est-à-dire que le rimeur,
Le violon et l'imprimeur,
N'auront ni débat ni mécompte;
Que si pour vivre à son plaisir,
Un homme doit trouver son compte,
Nous avons su fort mal choisir.

ADAM BILLAUT.

Il s'agit ici d'un ballet dont maître Adam avait fait les vers, sur le commandement d'un certain comte; lequel devait acquitter tous les frais de ce spectacle à son retour de la campagne, et se dispensa de payer le parolier, le musicien, et même l'imprimeur du livret.

Violon signifiait encore **héritier, enfant.** — Il a laissé pour monument de sa mémoire quantité de violons de sa façon. » SOREL, *Francion*.

Le même auteur dit, dans le même ouvrage, à propos des bottes, dont il fait un éloge académique : — C'est avec les bottes que l'on court le bénéfice qu'on va trafiquer, et qu'on va voir sa maîtresse. Aux braves hommes, c'est une nécessité d'en porter s'ils veulent paraître ce qu'ils sont, et à beaucoup d'autres s'ils veulent paraître ce qu'ils ne sont pas. Si l'on est vêtu de noir, on vous prend pour un bourgeois; si l'on est vêtu de couleur, on vous prend pour un joueur de violon ou pour un bateleur : spécialement si l'on a un bas de soie

de couleur différente; mais arrière toutes ces opinions quand on a des bottes qui viennent enrichir. Que personne au monde ne me blâme donc plus d'être botté, s'il ne veut paraître un esprit hétéroclite. »

» Telle est en substance l'oraison démonstrative que Hortensius fit pour les bottes. Nous feignîmes de trouver tout cela fort excellent; et, la première fois que l'Escluse le vit, il lui présenta ces vers :

Les bottes sont en tel crédit,
Depuis qu'Hortense nous a dit
Combien leur chaussure est commode,
Que les plus mignons de nos dieux,
En veulent porter à la mode,
Pour montrer comme ils sont gentilshommes des cieux.

Le Destin se meurt de souci,
D'en avoir de peau de Roussy (1),
Laissant son antique savate,
Et le temps, qui marche si doux
Avec des pantoufles de natte,
Desire être botté tout de même que nous.

Poursuivant un dessein nouveau,
Qui s'est éclos en mon cerveau,
Je veux aussi donner des bottes
A chacun des pieds de mes vers;
Afin qu'ils se sauvent des crottes,
En courant le galop parmi cet univers.

En 1690, le parterre faisait la police de la salle en sifflant les spectateurs qui s'endormaient, en se permettant à leur égard toute sorte de niches, en forçant les hommes à montrer s'ils avaient des *bras*. C'est ainsi que l'on nommait les garnitures de dentelles qui devaient orner les manches de la chemise. — Il est défendu à qui que ce soit, de paraître sans bras dans une loge où sont des femmes, cela déplaît au

---

(1) Cuir de Russie.

parterre, il l'a jugé contre la bienséance. Lorsqu'un homme s'y expose, il encourt la peine des sifflets, on lui crie : *haut les bras!* on l'oblige d'en faire l'exhibition, autrement il faut qu'il s'en aille. » De Graaf, *Aventures secrètes*, Paris, 1696, in-12, page 233.

J'ai cité plusieurs fois dans le cours de cet ouvrage les écrits de La Viéville de Freneuse, antagoniste de l'abbé Raguenet; voici quelques renseignements peu connus sur ces deux champions, qui firent un grand bruit dans le monde musical avec de petits livres, au commencement du XVIIIe siècle.

— M. de Fontenelle n'était point parvenu à gouter la musique italienne autant que la française; mais il était assez porté à croire qu'il avait tort, et que la seule première habitude lui faisait prendre plus de plaisir à la musique française qu'à l'italienne. Il sentait d'une façon et jugeait de l'autre : peu de gens en ont eu la force. Il faut néanmoins l'avoir pour être philosophe; le sentiment est quelquefois aussi trompeur que les sens.

» La dispute sur les deux musiques avait commencé avec le siècle, par un petit ouvrage que l'abbé Raguenet avait composé à son retour d'Italie, et qu'il avait intitulé, *Parallèle des Français et des Italiens au sujet de la musique et des opéras.* M. de Fontenelle en avait été le censeur, et son nom ne fût-il pas au bas de l'approbation, on aurait pu le reconnaître, ou du moins le soupçonner, à la manière dont elle est tournée. — Je crois, dit-il, que ce *parallèle* sera bien reçu du public, pourvu qu'il soit capable d'équité. »

» M. de Freneuse (Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville), garde des sceaux du parlement de Normandie, écrivit contre l'ouvrage, l'auteur, l'approbateur, et plus tard contre M. Andry; qui, d'abord favorable au défenseur de la musique française dans le *Journal des Savants*, cessa de l'être lorsque l'abbé Raguenet eut répondu, et que M. de Freneuse eut répliqué. Je ne connais guère d'écrits plus vifs, plus amers et plus malins, que ceux que M. de Freneuse publia à cette occasion.

Il n'était pourtant qu'amateur et non artiste; mais il était amateur jusqu'à la passion. Extrême en tout, il aima l'étude avec la même ardeur, et c'est avec le même excès qu'il s'y livra; de là sa mort dans la fleur de son âge, trente-trois ans, 1707. M. de Fontenelle qui l'avait vu à Rouen, et depuis à Paris, m'a dit que si quelqu'un, par une vivacité et une sensibilité extrême, avait mérité le nom de *fou*, de *fou complet*, de *fou par la tête et par le cœur*, c'était ce M. de Freneuse. Mais comme la folie n'exclut que la raison et non l'esprit qu'elle supposerait plutôt, M. de Freneuse en avait beaucoup, et même tant, qu'il n'avait pas le sens commun. L'abbé Raguenet eut aussi son coin de folie, puisqu'il finit par se couper la gorge avec son rasoir. » TRUBLET, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. de Fontenelle; in*-12, Paris, 1761, page 167.

ESTHER, ATHALIE.

RACINE, 1689, 1691.

On supprime aujourd'hui les chœurs d'*Athalie*, en représentant cette superbe tragédie, et c'est pour l'auditoire autant de gagné. Des chœurs chantés arrivant après le dialogue parlé, qui doit bientôt leur succéder; ce mélange insupportable, monstrueux, de deux langages adoptés, de musique vocale et de simple diction, pouvait réussir autrefois; notre oreille à demi civilisée le repousse maintenant. Une tragédie parlée et chantée, fût-elle un chef-d'œuvre comme *Athalie*, n'en est pas moins une absurdité dramatique, une absurdité solennelle, tandis que nos opéras comiques, si chers aux épiciers (1), sont des stupidités du genre le plus niaisement barbare. D'ailleurs ces chœurs étant écrits en prose, ne peuvent point être musiqués. Du temps de Louis XIV, lorsque tout se chantait sur l'air des vêpres, on emmagasinait facilement la prose, rimée ou non, sous une psalmodie complai-

(1) En 1783, pendant les assemblées où les magistrats se réunissaient pour discuter sur les réformes à faire dans la manière de rendre la justice, deux partis se formèrent : les *Zelanti*, pleins d'ardeur et de zèle pour un ordre de choses meilleur, et les *Épiciers*, s'opposant de toute leur force à des changements qui les menaçaient de perdre leurs *épices*. On donnait ce nom au droit que les magistrats percevaient en argent pour le jugement d'un procès non plaidé, mais jugé sur pièces écrites. Ce droit s'acquittait jadis en nature; on offrait aux juges des épices, objets que leur rareté rendait alors précieux.

Tel est le sens figuré de ce mot *épicier*, devenu synonyme d'*imbécile*, ou, pour mieux dire, d'homme à vues étroites, courtes, vulgaires, ignobles.

Chansonniers dramatiques, rimeurs de *flonflons*, suivez le cours de vos plaisanteries contre les épiciers; mais si vous craignez que le ridicule ne

sante au dernier point. Comparez la prose rimée des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, avec la prose sans rimes des psaumes de David, et vous trouverez d'étonnants rapports de ressemblance entre ces deux créations. Même sublimité de pensées, même tour poétique ; mais vous y chercheriez en vain la mesure, le rhythme, la cadence, la symétrie exquise, l'identité de coupe, le retour exact, obligé des accents, qui seuls constituent le vers réel, le vers propre à la musique. Ces lignes de prose sont rimées, eh ! tant pis ! le musicien n'a que faire de vos rimes, presque toujours désordonnées ; c'est la mesure, le rhythme, la cadence qu'il vous demandait, et que vous lui refusez avec une obstination désespérante.

Ces chœurs d'*Athalie*, que Moreau fit chanter avec le plus grand succès, à Saint-Cyr, et sur le plain-chant, dont *le Malade imaginaire* nous a conservé des restes curieux, furent remusiqués par Gossec en 1768, et le nouvel œuvre fit le plus grand honneur à ce maître. Le rhythme, cette troisième et formidable puissance de la musique, n'avait pas encore déployé ses effets dans nos compositions vocales. Le désordre, la claudication, les tiraillements, la langueur que la prose sublime de Racine introduisit dans les mélodies et les dessins de Gossec ne furent point remarqués par des auditeurs dont l'oreille n'était point encore exercée. Boieldieu vint ensuite, et ses chœurs d'*Athalie* tombèrent tout à plat ; son parolier l'avait terrassé, garrotté, frappé mortellement. Ces mêmes chœurs avaient été musiqués, en 1697, par Servais de Konink ; Roger, libraire d'Amsterdam, les publia la même année, in-4.

---

tombe sur vous, changez de but, de plastron, de quintaine, et décidez-vous à rompre des lances contre une métaphore,

> N'attaquez plus de fort honnêtes gens,
> Qui, pour des prix également honnêtes,
> Vendent pruneaux, miel et sucre aux chanteurs.

C'est rimer peut-être un peu plus librement que mon voisin Coquenard ; mais le rhythme et la cadence, excusent, justifient ce que vous regardez comme un défaut.

Si quelque musicien voulait de nouveau tenter la fortune avec les chœurs d'*Athalie*, il faudrait absolument qu'il commençât par les mettre en vers.

— Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* sont d'une richesse de poésie infiniment supérieure à tous les opéras de Quinault : il est vrai qu'ils n'ont point encore trouvé de musicien ; et nous n'en sommes pas surpris, parce que, pour les embellir, il faudrait au moins que le talent du musicien égalât le génie du poète : ce qui peut-être n'arrivera jamais. » Petitot, notes sur *Andromède*, jointes au commentaire de Voltaire sur Corneille.

L'excuse est infiniment réjouissante, et bien digne d'un littérateur.

Cette vicieuse coutume de chanter de la prose, qu'il faut à chaque instant associer à la mélodie qui la repousse, fait que l'on est forcé de changer, dès le deuxième couplet, les airs de toutes nos chansons. L'imprévoyance du parolier met l'exécutant dans l'obligation d'estropier l'air ou les mots, s'il veut faire accorder l'accent grammatical avec l'accent mélodique.

Allons, en | fants de | la pa | trie,
Le jour de | gloire est | arri | vé.

Après avoir indiqué la place des accents dans ces deux vers, mesurés dans la perfection, il me sera facile de prouver que les deux lignes de prose suivantes ne peuvent en aucune manière être chantées sur la même mélodie.

Quel | le est cette | horde d'es | claves,
De | peuples, de | rois conju | rés?

Ces éléments sont d'une incompatibilité flagrante. Voilà pourtant soixante ans que trente-cinq millions de Français sont dans la cruelle alternative, dans la nécessité dure, fatale, d'estropier l'air ou les paroles de leur chant, qu'ils disent national, bien qu'un Allemand en ait composé la musique. S'ils ne peuvent exécuter celui-là, certes on doit désespérer des autres, dont ils n'ont pas fait une étude aussi

constante. Lorsqu'un air populaire est aussi généralement adopté, le gouvernement, offensé par ce scandale public de tous les instants; fatigué, tourmenté d'entendre hurler faux des mots français broyés par un air allemand, doit dire à son institut : —Tiens, voilà trois francs cinquante centimes pour ta peine, et fais-moi dès aujourd'hui marcher ces paroles avec la musique. »

L'institut, voyant que sa journée de travail est payée au prix ordinaire, se met à l'œuvre et chante régulièrement :

Quel est ce | tas de | vils es | claves,
De rois, de | peuples | conju | rés?

ou toute autre chose; je me borne à marquer ici la place des accents. Une petite difficulté se présente, c'est que le gouvernement, l'Institut, pas plus que les braillards, ne se sont jamais doutés de l'effroyable cacophonie. Bien mieux encore, bien mieux !

Peuple, écoute ma voix ; terre, prête l'oreille.

Reproduite en 1830, *la Marseillaise* fut notée, arrangée par des musiciens, qui, ne la connaissant pas suffisamment, dégradèrent sur deux points sa mélodie, et firent ramper son refrain qui *marchait* auparavant d'une manière grandiose, fière et victorieuse; ils le privèrent à jamais de l'harmonie foudroyante dont Gossec l'avait enrichi. *Sublatâ causâ, tollitur effectus;* si vous coupez la jambe, il est impossible de chausser le brodequin, fût-il incrusté de diamants. Cette version banale, ignoble et rampante a prévalu. Que dis-je? on l'a frappée sur une médaille destinée à perpétuer l'immense bévue! l'Académie des Inscriptions, le comité, les inspecteurs des médailles, fermant les yeux et les oreilles!!! — C'est bien chié chanté, » vous dirait Rabelais.

Julie, Messaline, Poppée, Faustine, Sabine, ou toute autre belle femme de l'antiquité, n'eût-elle pas fait arracher les yeux à l'imbécile, à l'impudent, qui l'aurait pourtraite borgne et camarde *in sæcula sæculorum?* Le concile des numismates

disant *amen*, avec la niaiserie insouciante d'un troupeau de savants appointés, salariés, décorés, remunérés pour faire une cuisine qu'il devraient abandonner du moins à quelque gargotier voisin, capable de s'en acquitter avec honneur. Vous vous plaisez à considérer *la Marseillaise*, pour les versicules du moins, comme un monument national! Les Hurons l'auraient-ils traitée avec autant d'irrévérence et de cruauté? Si par hasard c'était une malice ingénieuse, et si l'on avait ainsi dégradé cette *Marseillaise*, afin que les Allemands voulussent bien enfin cesser de réclamer leur *lied*, leur cantique, leur air!

Je m'empressai de publier alors, dans *la Mode*, le véritable texte musical de *la Marseillaise;* mais qui peut arrêter une erreur populaire si bien lancée?

Nous l'avons eu votre Rhin allemand.

Vous prenez un Rhin, il est bien à vous, si vous avez le talent de le garder; mais un air n'est pas un Rhin, et quoiqu'il soit bien plus facile d'escamoter cet air, de le remiser *in loco tuto*, d'effacer les traces de son passage, de changer le caractère de ses paroles; toutes les médailles du quai de Conti, toutes les sonores divagations des *Girondins*, ne sauraient vous en garantir la propriété. L'usucapion, la prescription, même séculaire, sont bannies du code musical; demandez plutôt aux numismates musiciens Norblin, Ch. Sauvageot, Bonaventure Laurens; ils vous diront que dans deux mille ans, votre fausse médaille sera depistée et turlupinée par les Mionnets de l'époque.

Les paysans de la Provence évitent rigoureusement l'hiatus dans leurs colloques en prose, et vous ne craignez pas de lacérer une oreille sensible en la flagellant avec d'atroces hiatus, curieusement estampés sur vos pages rimées. Si vous êtes sourds, ayez au moins des yeux! prenez pitié des infortunés que vous allez mettre au supplice, en leur disant des vers tels que ceux-ci, des vers dont l'aspect seul fait reculer d'horreur un musicien.

Qui sait si cet enfant, par le crime entraîné Avec
eux en naissant ne fut pas condamné?...

Nourri dans ta maison, en l'amour de ta loi, Il
ne connaît encor d'autre père que toi...

Si la chair et le sang, se troublant aujourd'hui, Ont
trop de part aux pleurs que je répands pour lui.

Voilà pourtant trois hiatus dans un seul couplet d'*Athalie*. Vous me direz que Josabet peut tirer son mouchoir au premier, sa boîte d'or au second, humer du tabac au troisième, et nous sauver ainsi de la triple estrapade. Aurez-vous recours à cette ruse de guerre, si le vers trop court ne vous permet pas de prolonger vos temps de repos ? Essayez de manœuvrer canne, chapeau, montre, mouchoir et tabatière en disant ce salmis, ce fouillis, ce gachis infiniment peu gentil de Bernard :

Rien n'est si beau
Que mon hameau, O
quelle image!...
Mon ermitage
Est un berceau
Dont le treillage
Couvre un caveau Au
voisinage....
Je chanterai A
vec Sylvie
Je jouirai Et
je dirai....

Il serait bien plus facile d'aligner des noix sur un jonc, sur un baton poli comme l'ivoire, que de faire défiler ce chapelet d'hiatus sous une mélodie vive et bien rhythmée.

Pourquoi ne serait-il pas permis à Racine, à Bernard, à tous nos rimeurs, d'aller chercher l'hiatus aux lieux mêmes où l'ingénieux Horace trouvait au besoin l'élision ?

Labitur ripâ, Jòve non probante, U-
xorius amnis.

Livre I, Ode 2.

— Un des pires inconvénients de la versification moderne, c'est que les règles en ont été faites pour le plaisir des yeux, sans égard de celui de l'oreille. C'était précisément le contraire dans l'ancienne poésie française. Aussi les vers modernes, avec leur apparence de politesse et de rigidité, sont-ils remplis, (bourrés), d'hiatus et de fautes contre la mesure...

» Nos vers sont pleins d'hiatus très réels pour l'oreille, que l'on se contente de masquer aux yeux :

> C'est un miracle encor qu'il ne m'ait aujourd'*hui En*-
> fermée à la *clef ou* menée avec lui.
>
> *L'École des Maris*, Acte I, Scène 2.

> Ces gens qui, par une ame à l'intérêt soumise
> Font de dévotion mé*tier et* marchandise.
>
> *Tartufe*, Acte I, Scène 6.

» On en citerait de pareils par centaines dans Boileau, Racine, La Fontaine et Molière. »

Et M. F. Génin, suivant l'exemple de tous les critiques ses prédécesseurs, pousse l'indulgence au point de ne pas signaler et condamner les hiatus de vers à vers (1) ; hiatus infiniment réels, tels que celui-ci, formé par la rencontre inévitable, rapide et brutale d'*aujourd'hui* prêt à frapper en plein sur *enfermée*, bien que le poète ait séparé ces deux mots par toute la largeur de deux marges. Si l'œil pouvait se laisser prendre au piège, l'oreille serait prompte à l'avertir, à lui révéler une erreur, qui ne saurait échapper à ce double contrôle.

> Rois, chassez la calomnie :
> Ses criminels attentats
> Des plus paisibles états
> Troublent l'heureuse harmonie.
>
> Sa fureur, de sang avide,
> Poursuit partout l'innocent.
> Rois, prenez soin de l'absent
> Contre sa langue homicide.

---

(1) M. Génin s'est ravisé plus tard.

De ce monstre si farouche
Craignez la feinte douceur :
La vengeance est dans son cœur,
Et la pitié dans sa bouche.

La fraude adroite et subtile
Sème de fleurs son chemin :
Mais sur ses pas vient enfin
Le repentir inutile.

— Ces strophes sont remarquables par l'élégance et la grace, par une heureuse facilité de style. » Sur ce point, je suis de l'avis du commentateur Geoffroy ; quoique *poursuit partout*, *fraude adroite*, me paraissent bien raides pour fléchir sous la mélodie. Après avoir examiné les 309 lignes rimées qui, dans *Esther*, doivent être chantées, et les 231 qui, dans *Athalie*, ont la même destination ; lorsque l'œil du musicien a jugé que ces amas de lignes courtes, longues, moyennes, que l'auteur a mêlées, brouillées, jetées au hasard sur le papier, ne sauraient en aucune manière devenir le texte d'un air ou d'un chœur ; cet œil se souvient qu'il a vu, dans *Esther*, quatre stances qui se dessinaient fort agréablement en tête d'une page. Il revient à cette oasis verdoyante au milieu du désert, s'applaudit et se réjouit de sa conquête. Mais hélas ! quand il veut s'emparer de ce butin précieux et rare, il s'aperçoit que le mirage l'a trompé ; il reconnaît que, sous une apparence de régularité, ces strophes, privées de mesure, de rhythme, de cadence, comme tout le reste, ne valent pas mieux pour la mélodie, et qu'elles ont en outre le défaut capital de finir par une rime féminine, par une rime sur laquelle on ne saurait terminer le discours musical sans langueur et sans gaucherie. Les stances commençant et finissant par une féminine, sont d'un effet plus que désagréable à la simple lecture, faut-il s'étonner que les musiciens les réprouvent?

Rois, chas | sez | la calom | nie.

Ce premier vers, type sur lequel tous les autres doivent

être réglés, modelés, mesurés, est d'un rhythme excellent. Vers de sept syllabes, il se divise par deux, une ; trois, une. L'accent, le temps fort, tombe d'aplomb sur *sez* et sur *ni*. Si l'on veut établir une mélodie gracieuse et bien sonnante sur ces strophes, il faut absolument que les mêmes accents se retrouvent à la même place dans tous les vers suivants. L'auteur a choisi son modèle, son type, il vient de l'estamper en tête de sa pièce, il est obligé, contraint, forcé, de se régler sur ce patron; et c'est ce que Racine, le *lyrique* des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, ne fait pas du tout. Ses quatre strophes, formant un total de seize lignes rimées, ne présentent que trois vers réels, trois vers conformes au patron, et ces vers portent les numéros 5, 9 et 11.

Il y a donc quatre vers excellents dans les couplets d'*Esther;* oui, sans doute, mais on est forcé de les abandonner; leur isolement les condamne au silence; les réunir serait vouloir former un amphigouri tel que celui-ci :

Rois, chas | sez | la calom | nie;
Sa fu | reur | de sang a | vide,
De ce | mons | tre si fa | rouche,
La ven | gean | ce est dans son | cœur.

Cette strophe est un monstre farouche; elle ne présente aucun sens, et rime faiblement, j'en conviens; mais elle est si vigoureusement rhythmée, si bien plantée sur ses pieds, si bien sonnante, que si vous l'exécutez avec un brillant appareil de voix et d'instruments, elle écrasera, pulvérisera les discours sublimes et boiteux, élégants et rachitiques du grand Racine; tant le rhythme est une puissance formidable, un ouragan qui renverse tout! Sans le rhythme, notre musique deviendrait le plain-chant de Lulli, de Moreau; nos chanteurs dramatiques rediraient l'air des vêpres, et nos académiciens n'auraient plus tort en donnant le titre de *lyrique* à Racine. Vous voyez qu'il n'y a rien de chantable dans ses œuvres, pas une strophe, pas même deux vers! car après avoir chanté régulièrement,

Rois, chas | sez | la calom | nie :

vous ne serez point assez audacieux, assez impertinent pour ajouter :

Ses cri | mi |
Des plus | pai |
Troublent | l'heu |

Ce serait passer du français à l'hébreu. Si vous rompez la cadence de votre mélodie pour obéir à la prose de Racine, et la suivre dans ses aberrations, vous n'écrirez plus de la musique, mais du plain-chant. Vous le voyez,

Ses pauvres vers estropiés
Ont des ampoules sous les pieds.
Saint-Amand, *la Gazette du Pont-Neuf.*

Les plus grandes beautés des vers de Racine deviennent d'intolérables défauts du moment que l'on sait que ces vers doivent être chantés en musique. Racine veut peindre, il y réussit admirablement; et cette variété, cette richesse d'images, ces flots de poésie sublime, sont un embarras, un bagage inutile, nuisible même, pour le musicien. La Harpe analyse dans la perfection le chœur d'*Esther : Ton Dieu n'est plus irrité,* qui finit ainsi :

Dieu descend et revient habiter parmi nous!
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa (1) majesté sainte
Cieux, abaissez-vous!

— L'art de ces quatre derniers vers est si nouveau et si admirable, que je ne connais rien de pareil en notre langue. Sans parler de toutes les autres sortes de beautés, remarquons au moins, quelque chose de l'artifice de la phrase harmonique, qui va sans cesse en décroissant du premier vers qui est de six pieds, au second qui est de cinq, au troisième qui est de quatre, au dernier, enfin, qui est de deux

(1) *Sous sa* me donne pourtant du souci.

et demi, celui où les *cieux s'abaissent*, sans que jamais l'oreille sente ni saccade, ni secousse, tant le rhythme est ménagé pour l'effet, et tant l'effet est sensible. »

Oui sans doute, pour le lecteur, mais pour le musicien? Si vous lui donnez ce quatrain à mettre en œuvre, Racine conservera-t-il le privilège de faire *abaisser les cieux*, au moyen de sa merveilleuse gradation décroissante? Point du tout; le musicien commencera par démolir cet édifice pittoresque et poétique, en répétant une infinité de mots et surtout le dernier vers qui s'alongera de dix ou quinze syllabes au moins : voilà son effet détruit, anéanti. Les gammes descendantes des violes et des seconds violons, précédées par les gammes des flûtes et des premiers violons, et suivies par les gammes des violoncelles et des violonars, achèveront cette descente générale, ce ravalement complet; ce trait coulé dans toute son étendue, exécuté *diminuendo*, *calando*, *perdendosi* sera lié par les tenues des instruments à souffle, et quand il aura touché le terme de son voyage aérien, les violoncelles harpégeront encore pendant quelques mesures l'accord final, qui s'éteindra, s'évaporant comme un léger nuage. Voilà le tableau du musicien, c'est en vain que vous chercherez le dessin, les contours de celui de Racine; tout sera couvert, effacé par un art dont les effets plus puissants et plus développés, produisent une sensation plus vive, plus prolongée et surtout plus appréciable. Tout un auditoire verra *les cieux s'abaisser* en entendant cette musique; les vers de Racine auront disparu, quelques mots épars, échappés du naufrage, viendront frapper de temps en temps l'oreille; pour servir de jalons et marquer la route suivie par le compositeur, en expliquant ce que les images de la musique pourraient avoir de trop vague. J'ai démontré, je crois, la complète inutilité des vers pittoresques et *poétiquement* beaux, lorsqu'ils sont destinés à passer par les mains du musicien.

Holbein, le Pérugin, Raphaël ont exercé leur talent, promené leur pinceau, nuancé leurs couleurs, sur un bois poli

comme une glace, et non pas sur des bas-reliefs curieusement sculptés.

Les chœurs d'*Esther* furent musiqués, en 1689, par Moreau (Jean-Baptiste). Perne, mon maître, refit ce travail, sa musique fut applaudie au Conservatoire de Paris, le 8 avril 1821, dans une représentation solennelle de la tragédie de Racine.

Quel était ce Moreau, cet heureux successeur de Lulli, cet autre Jean-Baptiste, ce musicien qui de prime abord compta Racine au nombre de ses paroliers? Vous l'ignorez, son nom même n'a peut-être jamais frappé votre oreille; tant les Français se plaisent à vanter, exalter les étrangers aux dépens de leurs compatriotes!

Enfant de chœur de la cathédrale d'Angers, puis maître de musique de celle de Langres, fatigué de vicarier en province, Moreau vint chercher fortune à Paris. Sans argent, sans la moindre recommandation, et ne sachant à qui s'adresser, il imagina d'aller droit au chateau de Versailles. Après avoir secoué la poussière de sa chaussure, le piéton mal peigné, vétu plus que modestement, ayant l'air gauche et campagnard, s'ingénia de telle sorte qu'il parvint à se glisser dans le somptueux et brillant cabinet où la dauphine, Victoire de Bavière, était à sa toilette. Là, n'osant parler à ses voisins, dont l'éclat offusquait ses yeux, fort embarrassé de sa personne, ignorant tout à fait les lois sévères de l'étiquette, il s'affranchit des formalités d'une présentation, en allant tirer par sa manche la déité que l'on entourait d'hommages respectueux. — Votre altesse aime la musique, lui dit-il avec autant d'aplomb que de naïveté, daignerait-elle me permettre de lui chanter un air de ma composition? »

La princesse (1) rit de l'originalité du personnage et de la requête. Moreau chanta, réussit, et le roi voulut voir le troubadour singulier dont la dauphine venait de lui conter le

(1) — Elle me faisait tenir les livres de tous les ballets qu'elle dansait, dont elle avait fait les vers: elle avait l'esprit un peu romanesque.» M[lle] DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1680.

début à la cour. Deux jours après, on l'introduit chez Mme de Maintenon, où le roi le fait chanter plus d'une fois, l'applaudit et lui commande la musique d'un divertissement pour Marly. Nouveau succès. Louis XIV avait goûté la musique de Moreau; Racine travaillait à sa tragédie d'*Esther*, il traçait le plan d'*Athalie*, et l'heureux Angevin fut choisi pour musiquer tout cela.

Depuis un an, Lulli reposait, couché dans sa tombe de marbre noir; s'il avait été sur ses pieds, croyez que le brigand eût fait jeter par la fenêtre l'audacieux tireur de manches.

Racine dit, en sa préface d'*Esther* : — Je ne puis me résoudre à finir cette préface, sans rendre à celui qui a fait la musique la justice qui lui est due, et sans confesser franchement, que ses chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce. Tous les connaisseurs demeurent d'accord que depuis longtemps on n'a point entendu d'airs plus touchants, ni plus convenables aux paroles. »

Un musicien qui savait moduler si bien les prières affectueuses, les plaintes, les regrets et la sainte joie des filles de Sion; un artiste que la régente de Saint-Cyr élut pour compositeur ordinaire de toutes les tragédies et de tous les cantiques exécutés dans cet asile pieux, où les chefs-d'œuvre de Racine ouvrirent la voie à Boyer pour sa *Judith*, à Duché pour son *Jonathas;* un auteur éminemment *biblique*, dont on applaudit les vêpres à la chapelle du roi, le *Requiem* à Notre-Dame de Paris; l'homme enfin qui possédait si complètement *l'art chrétien*, devait être prosterné sans cesse au pied des autels. Point du tout. C'était au cabaret de la Barre-Royale, rue Saint-Jacques, au coin de celle des Grès, que Moreau venait chercher ses inspirations religieuses. C'est là qu'il préludait avec son ami Lainez, le poète, aux repas commencés en duo, continués en trio, quatuor, quintette et finis en chœur, de neuf heures du matin jusques après minuit. Pérennité de bombance et de beuverie. Il ne passait devant cette Royale-Barre, cheval, âne ou mulet monté par un maître à danser, à chanter, ou tout autre suivant d'Apollon, qui ne

fût attaché dans la cour tandis que son maître allait s'asseoir au banquet si bien présidé.

Les chevaux de Létang et de Favier, danseurs de l'Opéra, crevant d'ennui, de faim, de froid, après une attente de huit heures, rongèrent un jour leurs licous; cherchant une écurie et trouvant une chambre à coucher, ils mangèrent la paillasse du lit. — Il faut que tout le monde vive, » s'écria le joyeux Lainez, en voyant une paillasse figurer sur la carte du rôtisseur, parmi les mets engloutis pendant la séance. Il se hata d'offrir une ration de vin aux infortunés quadrupèdes, pour ajouter ce qui manquait à leur repas improvisé.

Mozart, le grand Mozart n'a-t-il pas conçu les plus beaux morceaux de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée* et de son *Requiem* sublime, dans un estaminet, au milieu d'un nuage de fumée, tenant une queue de billard, et

Poussant contre l'ivoire un ivoire arrondi?

C'est en s'exerçant à ce noble jeu dans un café de Prague, que ce maître composa le délicieux quintette du cadenas *hm, hm, hm, hm*, de *la Flûte enchantée.*

Zingarelli procède à la composition d'un opéra bouffon en lisant la Bible; Mozart allume sa pipe, se promène autour d'un billard à la clarté bleuâtre d'une cassolette de punch, et trouve son *Lacrymosa* dans une blouse en retirant la bille qu'il vient de bloquer victorieusement. Le *Recordare* n'arrivera qu'après le troisième carambolage, *Confutatis, maledictis* sera produit par un doublet audacieux.

Les vers grecs et latins étant mesurés, les poètes anciens changeaient de mesure selon l'expression du discours, et passaient de l'iambe au trochaïque pour donner une cadence plus courte, plus vive aux accents de la joie ou de la douleur. On peut en faire l'observation dans les scènes 4e, 7e et 8e du Ve acte de l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide. Les lignes rimées des tragiques français, étant privées totalement de rhythme, de mesure et de cadence, le poète ne peut point recourir à ce précieux artifice. Raccourcir les vers, passer des alexandrins

aux stances, aux couplets, c'est rendre plus fréquent le retour déjà si fatigant de la rime, c'est imposer une contrainte plus grande à l'acteur, un tourment plus incisif à l'oreille. Témoin les stances du *Cid*, de *Polyeucte*, etc. Rien n'est rugueux, acerbe et dépitant comme un dialogue dramatique écrit en vers libres, tel que celui d'*Agésilas*, de *Béverley*, du *Jaloux sans amour*, de *Dupuis et Desronais*, des *Trois Sultanes*, de *l'Amant bourru*, de *Silvain*, du *Tableau parlant*, etc. Molière seul a pu se tirer, souvent avec honneur, de l'épreuve qu'il en a faite dans *Amphitryon*.

Voltaire introduisit les rimes croisées dans sa tragédie de *Tancrède*, écrite en alexandrins. Il employa les vers de quatre pieds dans sa comédie de *l'Enfant prodigue*. Tous ces essais ne témoignent-ils pas de l'aversion que les poètes eux-mêmes ont pour le joug de la rime? Puissent-ils le secouer enfin, et s'en affranchir à jamais! La patrie reconnaissante leur votera des actions de grâce. Elle pourra même les nommer officiers de la Légion d'honneur; cela ferait tant de plaisir aux décorés, et lui coûterait si peu!

— Les jardins de Sceaux venaient d'être plantés sur les dessins de Le Nôtre, lorsque le marquis de Seignelai, fils de Colbert, y donna la plus brillante fête. On y fit entendre le poème de Racine sur la paix, connu sous le titre d'*idylle*, mais qui mériterait plutôt celui de *cantate*, étant tout à fait dans le style lyrique. Rien de plus somptueux que la fête de Sceaux. Celle de Vaux que, vingt-cinq ans auparavant, on avait tant admirée, n'était, disait-on, qu'une fête de village auprès de celle-là. On avait mis huit mille lanternes pour éclairer le chemin de Sceaux à Versailles. L'exemple de ces plaisirs dispendieux, comme celui des grandes armées permanentes, fut suivi par tous les princes de l'Europe, au grand préjudice de l'humanité, quoi qu'en disent les prôneurs du luxe stérile et des profusions mal entendues. »

Mme de Sévigné dit, à propos de ce divertissement royal :
— Mme de La Fayette m'a envoyé une relation de la fête de Sceaux, qui nous a fort divertis. Qu'elle était jolie! qu'il y

a d'esprit et d'invention dans ce siècle ! que tout est nouveau, galant, diversifié ! Je ne crois pas qu'on puisse aller plus loin. La querelle de Mmes d'Heudicourt et de Poitiers est plaisante : ah ! que cette dernière disait vrai ! — Vous êtes un plaisant visage de fête : » vraiment elle a raison ; il faut dans une fête un visage qui ne gâte point la beauté de la décoration ; et quand on n'en a point, il faut en emprunter, ou ne point y aller. Je voudrais que vous y eussiez porté le vôtre, il y en avait peu de pareils. » 22 juillet 1685.

— Puisqu'il m'est permis de rapporter historiquement les sentiments des autres, et que je rapporte ceux d'un grand juge, je dirai que j'ai entendu M. le chancelier faire remarquer, au sujet de l'*Idylle sur la Paix*, l'heureuse disposition du même auteur à écrire dans tous les genres différents. Est-il orateur, est-il historien : il excelle. Est-il poète : s'il fait une comédie, il sait y faire rire et le parterre et ceux qui n'aiment que la fine plaisanterie : dans ses tragédies, il change de style suivant les sujets. La versification d'*Andromaque* n'est pas celle de *Britannicus* : celle de *Phèdre* n'est pas celle d'*Athalie*. Compose-t-il des chœurs et des cantiques : il a le lyrique le plus sublime. Fait-il des épigrammes : il les assaisonne du meilleur sel. Entreprend-il une idylle : il l'invente dans un goût nouveau. Quelques personnes prétendent que Lulli, chargé de la mettre en musique, trouva dans la force des vers un travail que les vers de Quinault ne lui avaient pas fait connaître. Il est pourtant certain que Lulli est aussi grand musicien dans cette idylle que dans ses opéras, et a parfaitement rendu le poète : j'avouerai seulement qu'à ces deux vers :

Retranchez de nos ans
Pour ajouter à ses années,

la chute, à cause de la prononciation de la dernière syllabe, ne satisfait pas l'oreille, et que ce n'est pas la faute du poète qui n'avait pas pour le musicien cette même attention qu'avait Quinault. » LOUIS RACINE, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*.

Cette remarque est précisément la même que j'ai faite au sujet des strophes d'*Esther*, de ces strophes terminées par des rimes féminines. Les critiques dont Louis Racine parle ne s'étaient pas rendu compte de la sensation désagréable, qu'une cadence finale, se trainant sur une rime douce, leur faisait éprouver. Avoir signalé ce défaut, même sans en deviner la cause, c'était beaucoup pour une époque où l'*Idylle sur la Paix* était regardée comme une œuvre du *lyrique le plus sublime.*

— Croyez-vous que les *gloire-eu*, *victoire-eu*, etc., qui sont si choquantes dans notre musique, soient absolument la faute de notre langue ? Je crois que c'est, au moins pour les trois quarts, celle de nos musiciens, et qu'on pourrait éviter cette désinence désagréable, en mettant la note sensible (madame Denis me servira d'interprète), non comme ils le font sur la pénultième, mais sur l'antépénultième ; la tonique ou finale appuierait sur la pénultième, et la dernière serait presque muette : mais il est encore plus sûr, *comme vous le dites*, pour éviter cet inconvénient, de ne terminer jamais le chant que sur des rimes masculines. » D'Alembert, *Lettre à Voltaire*, 203, 26 janvier, 1767.

D'Alembert et Voltaire ont deviné la cause du mal qui tourmentait Louis Racine, ils se réunissent pour en prescrire le remède ; et Gluck, qui certes n'avait aucune connaissance du double *recipe*, n'en a pas moins fait une ingénieuse application dans l'air superbe de Thoas de son *Iphigénie en Tauride*, 1779. Au lieu de placer encore une fois la braillade française sur les cadences finales de cet air, en disant : *abîmes effroya.......bles*, *suspendus sur ma tê.......te*, il rejette vigoureusement les dernières syllabes sur la tonique, dit *effroy.....ables*, afin de tomber sur un *a* bien sonnant, et d'éviter ainsi la chute sur *bles*, qu'il était impossible de renforcer. Il dit ensuite, par la même raison, *suspendus sur ma...... tête.*

Nos musiciens ne profitèrent pas de l'excellente leçon qu'un Allemand venait de leur donner. Les plus habiles

comme les plus spirituels reproduisirent encore la braillade finale, qu'une rime féminine appelait, témoin :

Oui, sur la terre il n'est que moi
Qui s'intéresse à ta person.......... ne.
Grétry, *Richard-Cœur-de-Lion*, 1785.

Si vous pouviez vous repentir,
Je serais touché de vos lar.......... mes.
Méhul, *Joseph*, 1807.

Cette braillade a cessé de dégrader les cadences de nos airs, depuis mon entrée au *Journal des Débats* (7 décembre 1820); il m'a suffi d'en démontrer le résultat déplaisant et ridicule, pour que nos paroliers aient rigoureusement observé de terminer leurs couplets par une rime dure, sur laquelle on pût établir et faire sonner la note finale.

Je n'ai pas pris la peine de vérifier si le grand Racine, auteur de l'*Idylle sur la Paix*, a droit au brevet d'invention de cette pensée, où l'arithmétique se combine avec le sentiment :

Retranchez de nos ans
Pour ajouter à ses années.

pensée qu'il a reproduite dans *Bérénice*, acte II, scène 2.

Moi, Paulin, qui, cent fois, si le sort moins sévère
Eût voulu de sa vie étendre les liens,
Aurais donné mes jours pour prolonger les siens.

De nombreux imitateurs se sont emparés de cette arithmétique affectueuse; poètes et paroliers en ont adorné leurs opéras. Métastase en a fait son profit pour *Adriano;* Hoffman, qui l'avait prise à Métastase afin de la repiquer dans *Euphrosine*, l'a trouvée si fort à son goût, qu'il en a donné deux éditions de plus, en l'insérant dans *Stratonice* et dans *Adrien*.

D'Euphrosine, grand Dieu! fais cesser les alarmes ;
Prends sur nos jours pour ajouter aux siens.

dit Conradin.

Qu'il vive autant qu'il est aimable,
Qu'il vive même aux dépens de nos jours.

Chœur de *Stratonice.*

Avant ces derniers, Bossuet avait dit: — Chacun demande à Dieu avec larmes, qu'il abrège ses jours pour prolonger une vie si précieuse. » *Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans.*

Vœux que l'on adresse poétiquement et sans risque : on sait bien qu'ils ne seront point exaucés.

Racine finit son *Idylle sur la Paix*, ses combinaisons arithmétiques, par un total qui pourrait être malicieusement interprété.

Qu'il règne ce héros, qu'il triomphe toujours ;
Qu'avec lui soit toujours la paix ou la victoire ;
Que le cours de ses ans dure autant que le cours
De la Seine et de la Loire.
Qu'il règne ce héros, qu'il triomphe toujours ;
Qu'il vive autant que sa gloire !

Comme la vie des hommes est très courte, le poète ne semble-t-il pas souhaiter que la gloire du roi ne soit pas de longue durée ?

Parmi ces additions qu'une soustraction doit précéder, celle que propose Scarron me paraît la moins impertinente.

Belle dame aux amants trop fière,
Prêtez-moi de votre embonpoint,
A moi chétif qui n'en ai point :
J'en serai mieux et vous pas pire.

Adieux aux Marais et à la Place-Royale.

Dans *la Muette de Portici* nous trouverons un compte balancé par avoir et doit.

A mon pays je dois la vie,
Il me devra sa liberté.

Le meilleur de tous nos vers lyriques est celui de neuf syllabes, mais il faut absolument qu'il soit coupé de trois en trois. Sa mesure est alors si bien accentuée, que le parolier

est forcé de marcher au pas, en suivant une route flanquée de garde-fous. Racine emploie ce vers dans l'*Idylle sur la Paix*, et le fait broncher, trébucher comme toutes ses autres lignes rimées. Il faut désespérer d'un poète lyrique lorsqu'il est insensible aux cadences énergiquement décisives de ce mètre. C'est un soldat qui tricote lorsque vingt tambours battent la charge à son oreille.

De ces lieux | l'éclat et les attraits
Sont des dons | de ses mains | bienfaisantes.

Ce dernier vers est bon, mais le premier frappe à faux.

Voltaire se montrera plus maladroit encore : en deux vers, il va broncher deux fois.

Des destins | la chaîne redoutable
Nous entraî- | ne à d'éternels regrets.

Comment se fait-il que nos paroliers aient employé si rarement ce vers lyrique par excellence? la raison en est toute simple ; c'est que, ne le comprenant pas, ils lui donnaient une coupe vicieuse, et ne pouvaient s'abandonner aux charmantes ondulations de ses trois césures.

— Le meilleur de nos vers lyriques est celui de neuf syllabes, » ai-je dit. En m'exprimant de cette manière, je pensais à Racine, à Voltaire, à tous nos paroliers qu'il fallait brider, garrotter, pour les placer et les maintenir dans les rails de la mesure; et certes nul vers ne pouvait mieux guider ces aveugles sourds. Mais tous nos vers sont *les meilleurs*, tous nos vers sont également bons entre les mains d'un poète sensible à l'harmonieuse cadence des mots. Tous nos vers, même ceux de onze syllabes, seront excellents, admirables, pourvu que vous les fassiez concerter avec leurs semblables, coupés sur un même patron.

Ajoutons une quatrième césure, trois syllabes de plus, aux vers de neuf, et nous ferons galoper à son tour cet alexandrin, que des prosodistes ignorants voudraient bannir de nos stances lyriques.

Si j'ai faim, | si j'ai soif, | mon coura- | ge décampe;
Le desir | est muet, | l'amour n'a | plus de feux.
Oubliez | de remet- | tre un peu d'hui- | le à la lampe,
Le rayon | qui brillait | va s'étein- | dre à vos yeux.
Un bonheur | vient souvent | après u- | ne disgrace,
Au-delà | de mes vœux | le hasard | m'a servi;
Largement | j'ai porté | des secours | dans la place,
De pied fer- | me à présent | j'attendrai | l'ennemi.

Castil-Blaze, *Belzébuth*, opéra en 4 actes.

421 opéras, ni plus ni moins, avaient défilé sur notre grande scène lyrique sans que les paroliers français eussent mis au jour une seule paire de vers, un seul distique mesuré; lorsque Jouy, que Piron, Esménard, avaient secondé merveilleusement, accoucha de deux vers bien mesurés, bien cadencés, de deux vers excellents et réels, lui qui jusqu'à ce jour, 28 novembre 1809, n'avait livré que de la prose rimée à ses musiciens.

Jouy fait deux vers parce qu'il n'en fait qu'un; vous voyez que tout est prodige en cet enfantement à trois. Jouy fait deux vers! croyez qu'il n'en fera plus, hatons-nous de l'en complimenter.

Je n'ai plus | qu'un desir, | c'est celui | de te plaire.
Je n'ai plus | qu'un besoin, | c'est celui | de t'aimer.

Vous croyez peut-être que c'est pour obéir, une fois en sa vie, aux lois de la mesure, à l'instinct qui pousse l'oreille d'un sauvage, d'un caniche, vers la symétrie des sons, que l'auteur de *Fernand Cortez* a fabriqué ce distique phénoménal avec ses teinturiers? Point du tout. Le parolier s'est vu forcé de donner une mesure identique à des lignes que la répétition exacte des mêmes mots rendait identiques. Comme Jourdain, il a fait de bons vers sans le savoir, il ne s'en doutait pas; peut-être croyait-il se tromper. Il n'en est pas moins vrai que cet harmonieux distique a servi parfaitement le musicien. Spontini, rencontrant pour la première fois deux bons vers français, les a distribués librement sur la plus belle mélodie qu'il nous ait jamais *fait connaître*. Ne croyez pas

que cette inspiration ravissante n'ait pour cause qu'un hasard heureux. Spontini se serait en vain frappé, gratté le front pour la forcer d'arriver.

Quand le parolier aura fait quelques vers réels, soyez certain qu'une mélodie originale, gracieuse, saillante, suave, brillante, incisive en signalera la présence, l'influence précieuse et secrète. Le chant du musicien, plus élégant, plus carré, plus arrondi les fera connaître au passage. Une source d'eau vive est cachée, mais les arbres qui l'entourent, l'herbe qui la couvre, ont une verdure plus vigoureuse, plus fraîche, on sent l'eau qui coule à deux pieds sous terre.

> O ciel ! | quelle est la main | par qui | j'allais périr !
> O ciel ! | quelle est la main | qui vient | me secourir !

Grace au même artifice, Lagrange-Chancel est aussi riche en vers que Jouy. Comme l'auteur de *Fernand Cortez*, il en a fait deux en sa vie. Ce distique tout à fait musical doit illustrer *Amasis*.

P. Corneille avait depuis longtemps écrit dans *Médée* :

> Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
> M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?

Dans *la Mort de César*, Scudéry fait dire trois fois ce vers :

> C'est le sang de César, Romains, qui parle à vous.

Après avoir sonné deux fois dans la harangue chaleureuse d'Antoine, ce refrain arrive encore une troisième fois pour lui servir de cadence finale.

L'auteur d'*Ophis* se montra plus hardi ; Lemercier fut audacieux au point de répéter un vers qui, se doublant sur lui-même, formait demande et réponse, ouvrait et fermait la rime :

> Il m'a dit : Crains les dieux ! toi qui frappas mon père.
> — Se peut-il ?—Crains les dieux ! toi qui frappas mon père.

Talma, répétant ces mots avec un redoublement de terreur

énergique, nous écrasa de telle sorte qu'après cinquante ans je crois l'entendre encore, et donnerais la tradition de cet *agitato* sublime.

Tout ce que j'ai dit sur la mesure des vers ne se rapporte qu'à l'ode, à la cantate, à la chanson, au genre lyrique enfin. Les vers mesurés seraient antipathiques au drame parlé ; la prose rimée ou non lui suffit. *Athalie* et *Tartufe*, *l'Avare* et *Turcaret* sont des modèles sur lesquels on devra se régler.

On ne peut pas obtenir une belle mélodie dans la musique vocale, si le parolier ne l'a préparée d'avance par une belle mélodie de mots. C'est un axiome que je pose ; le combattra qui pourra.

On rencontre beaucoup de vers dans la prose rimée de Racine et de Corneille. En faire sentir la mesure, serait imprudent, la diversité de leur allure forcerait le grand prêtre Joad à trotter, à galoper tour à tour, et coup sur coup.

Celui | qui met | un frein | à la | fureur | des flots, |
Sait aussi | des méchants | arrêter | les complots. |
Soumis | avec | respect | à sa | volon | té sainte, |
Je crains Dieu, | cher Abner, | et n'ai pas | d'autre crainte. |

Hippolyte se met à l'amble quand il dit :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Les Français, qui depuis tant de siècles ont produit un si grand nombre de chansons, des milliers de pièces charmantes, des couplets joyeux ou pleins de mélancolie ; les Français qui se disent les créateurs de ce genre de poésie, seraient-ils privés du sentiment du rhythme et de la mesure ? Ils savent merveilleusement trouver des chansons, et ne savent pas les rendre chantables (1). Ils les écrivent en prose rimée, au lieu de les ajuster en vers mesurés. Pas une de leurs romances,

(1) — Je ne mets point dans mes livres de vers qui n'aient un air véritablement, et je ne fais pas comme ceux qui mettent des sonnets pour des chansons, sans savoir s'ils peuvent se chanter ou non. » SOREL, *Francion*, 1633.

de leurs chansons, ne saurait être dite sans que l'air ou le texte en soit estropié. Qui peut donc retenir cette nation intelligente au suprême degré dans un tel état d'ignorance et de barbarie ?

Qui ?... la doctrine universitaire, la routine stupide et gothique des colléges, les fausses idées des pédants sans oreille, qui le croirait ! des gacheux, des brutes en bonnet doctoral, dont l'unique soin est de corrompre, en fait de poésie nationale, l'excellent naturel de nos compatriotes. Tout Français naît poëte ; il le sera toujours, s'il est assez heureux pour ne franchir jamais, jamais ! le seuil d'un collége.

Écoutez les chansons des enfants, des drilles (1), des soldats, des paysans, des bûcherons, des garçons de tous les devoirs, gavots ou dévorants, des piqueurs, des valets de chiens, de tous ces poëtes que le typhus des colléges n'a point gatés, maléficiés ; vous verrez avec quelle désinvolture, quelle franchise élégante, fringante, entrainante, irrésistible, tout cela procède, marche, défile, court, s'élance à la volée. Le rhythme poétique s'unit si bien à la cadence musicale, que le défaut de rimes s'enfuit inaperçu. Comme l'Alceste de Molière, je pourrais vous citer une infinité de ces chansons d'invention enfantine ou populaire, et l'honneur français, compromis par l'ignorance de nos instituteurs en versification, serait à l'instant réhabilité. Je me bornerai donc à quelques exemples.

Ah ! belle blonde,
Au corps si gent,
Perle du monde,
Que j'aime tant !

(1) De *soldat*, on avait fait *soudard* ; de *soudard*, *soudrille*, qui, par aphérèse, devint *drille*, et cette dénomination fut appliquée aux soldats les plus joyeusement spirituels et galants, aux lousties de chaque régiment, dont ils étaient les bardes, improvisant des chansons de circonstance, inspirées à l'instant par toutes sortes d'aventures et de sujets.

D'une chose ai bien grand desir,
C'est un doux baiser vous tollir.

Si par fortune
Courrouceriez,
Cent fois pour une
Vous le rendrais.
D'une chose ai bien grand desir,
C'est un doux baiser vous tollir.

THIBAULT, *comte de Champagne et roi de Navarre*, XI[e] siècle.

J'ai fait chanter cette délicieuse romance, avec la musique de Thibault par Henri IV, dans *la Forêt de Sénart*, opéra mis en scène à l'Odéon en 1826.

Quand te maridaras,
Gueira ben quau prendras;
La prendras jouina,
Lou couguieù cantarà;
La prendras vieia,
Ourà dageà cantà.

Fai te lou tegne blù, panturla,
Fai te lou tegne blù.

GUIS (dit *Guy*), seigneur de Cavaillon, XI[e] siècle.

Cette chanson d'une originalité merveilleuse à l'égard des paroles et de la musique, est maintenant alongée, et parmi ses nombreux couplets, trois seulement appartiennent à Guis, les autres sont d'une époque récente. La musique porte la signature du XI[e] siècle. Le couplet que je cite n'est retourné dans son pays natal que depuis quinze ans. Mon ami Requien l'apprit sur les montagnes de la Corse, en herborisant; son guide chantait la chanson cavaillonnaise, et l'archéologue botaniste s'empressa d'en enrichir son herbier poétique.

J'ai supprimé deux vers drôlatiques servant de prélude à tous les couplets, la traduction en eût été trop facile. Le refrain en deux vers qui les termine, est, comme ceux d'Olivier Basselin, sans rapport avec le texte, c'est une espèce de *la faridondaine, la faridondon*. Voici le mot à mot du couplet cité :

Quand (tu) te marieras,
Examine bien qui (tu) prendras.

La prendras jeune,
Le coucou chantera;
La prendras vieille,
Aura déjà chanté.

Fais-te le teindre bleu, coureuse,
Fais-te le teindre bleu.

La tradition a pu changer quelques désinences dans les vers de Guis, mais non pas les idées. J'ai fait chanter la musique de cet air par le bûcheron de *la Forêt de Sénart.*

A une ajournée
Chevauchai l'autr'ier,
En une valée
Près de mon sentier
Pastore ai trouvée
Qui fet à proisier
Por esbanoier;
Bele ert et senée,
Je l'ai saluée.
Plus est colorée
Que flor de rosier. etc.

JEAN MONIOT DE PARIS, *trentième poète cité par Fauchet.*

Au main par un ajornant
Chevauchai lez un buisson.
Lez l'orière d'un pendant
Bestes gardait Robeçon;
Quant le vi mis l'à reson :
—Bergier, se Dex bien te dont,
Éus onc en ton vivant
Por amor ton cuer joiant?
Car je n'en ai se mal non. etc.

Messire THIÉBAUT DE BLAZON, *vingt-unième poète cité par Fauchet.*

Pareuz sans amis,
Amis sans pouvoir,
Pouvoir sans vouloir,
Vouloir sans effect,
Effect sans proffict,
Proffict sans vertu,
Ne vaut un festu.

***

Du temps du feu roy (Charles VII)
N'estois en esmoy,
Qui me grevast guere;
J'allois à part moy
Donner le beau moy (mai)
A quelque bergiere;
Douces chansonnettes,
Plaisans bergerettes,
Toutes nouvellettes
Pas ne s'y celoient;
Bouquets de violettes,
A brins d'amourettes,
Et fleurs joliettes,
Ça et la voloient :
Oyseaux gazouilloient,
Qui nous reveilloient
Et rossignolloient,
Ainsi qu'allouettes
Baisers se bailloient
Cœurs s'amollioient,
Et puis s'accolloient
En ces entrefaites.

Martial de Paris, dit d'Auvergne, 1450.

Buvons fort
Jusqu'au bord!
Buvons bien!
Nos cousines,
Nos voisines,
Vos maris n'en sauront rien.
L'autre jour, trois femmelettes
Au marché vendirent lin,
Pour mieux faire les goguettes
Allèrent boire du vin.
Pot à pot,
Lot à lot,
Chacune manda le sien;
Là sifflaient,
Là buvaient
Au curé comme au doyen.

Olivier Basselin, 1450.

Ma sœur Madelaine,
De fol desir plaine,
En liesse vaine
S'esbat et pourmaine,
Chantant ses chansons;

Mon frère Lazare
Porte haulte care, (visage)
Ses chiens hue et hare,
Et souvent s'esgare
Parmy les buissons.

Ils n'ont soing en eulx
Fors d'estre joyeulx,
Et sont curieux
D'esbats et de jeulx,
A leurs volentés.

On les y soustient,
Rien ne les retient;
De Dieu ne souvient;
Fol desir les tient
En leurs voluptés.

Mystère de la Passion, 1482.

Ne trouvez-vous pas dans ces stances, agées bientôt de quatre siècles, l'allure gracieuse et leste des vers suivants, chantés dans *la Gazza ladra ?* Et pourtant la mesure n'est pas la même dans l'une et l'autre cavatine.

Tutto sorridere
A me d'intorno,
Più lieto giorno
Brillar non può.

Ah! già dimentico
I miei tormenti,
Quanti contenti
Alfin godrò!

Tendres fillettes,
Fraiches, doucettes,
Et de valeurs,
Chargez houlettes

De violettes,
Feuilles et fleurs;
Délaissez pleurs,
Cris et douleurs,
Et ne craignez être seulettes;
Reprenez habits de couleurs,
Puisqu'ainsi s'en vont nos malheurs;
Si je suis bien, ainsi vous l'êtes.

GUILLAUME CRETIN, 1490.

De Milan par un homme,
Tout droit à Marignan
Vous aurez la bataille,
Oui, sire, en bonne foi;
J'ai vu partir les Suisses
En vous fort menaçant,
Trainant, branlant la pique,
Pour tuer vous et vos gens.

Chanson des Aventuriers sur les Suisses, 1515.

Quand le bon princ' d'Orange
Vit Bourbon qu'était mort,
Criant, saint Nicolas
Il est mort, sainte Barbe!
Jamais plus ne dit mot,
A Dieu rendit son ame,
Sonnez tous à l'assaut,
Sonnez, sonnez, trompettes;
Approchez vos engins,
Abattez ces murailles;
Tous les biens des Romains
Je vous donne au pillage.

1527.

O nobles capitaines!
Nous vous remercions
De nous avoir gardée
De ces faux Bourguignons;
De leur gendarmerie,
Ces maudits Allemands,
Tous violeurs d'église.

Chanson sur le Siége de Péronne, 1536.

Escoutez tous ensemble,
Nobles loyaulx François,
De l'empereur de Rome,
Le seigneur des Gantoys,
Qui a passé par France,
C'est pour veoir le bon roy
Et la royne de France
Et tout leur grand conseil.

1539.

Les princes et seigneurs
Par grande mélodie,
Allant dessus des bœufs
Tout le long de la ville,
Et devant eux il y avait
Trois filles nu', je vous promets.

Les filles que c'estoient
Ne s'en souciaient guaires,
En courant devant eulx,
Faisant bonne pipée
De deu' enseign'on leu' a fait présent
Pour les accoustrer bravement.

Sur le tournoy fait à Bloys par le roy Henri II et les princes de sa court, 1547.

Sur les amours du prince de Condé et de la belle de Limeuil, fille d'honneur de la reine Catherine de Médicis, 1558.

Amour contre amour querelle;
Si par double effort contraire
Le mien l'on veut me soustraire,
A l'honneur d'honneur j'appelle.

Sotte amour e-t-ignorance
Aveuglent une cervelle,
Et font qu'un songe on revele
Au lieu de vraie apparence.

Celle qui fait tout' sa gloire
D'aimer aussi et (*aussiet*) d'être aimée,
Ferait feu-z-après fumée
S'elle me le faisait croire.

Mais le saint où-z-elle voue
A mon offrande reçue
Et ma fermeté connue,
Qui fait qu'ailleurs ne se loue.

Ces couplets sont disposés et rimés à l'italienne, sans aucune terminaison masculine, et dans le goût de l'octave suivante :

Qual suonator di musico stromento
Ricerca e tocca i vari accordi pria,
Di tuono in tuon scorrendo, or presto, or lento,
E gl'animi prepara all'armonia;
Cosi pria di formare alcun accento
La scaltra Cice disponendo gìa
Con sospir, con sorrisi e occhiate tenere,
Quel mitrato proselito di Venere.

CASTI, *Novelle galanti*, l'Arcivescovo di Praga, § LXX.

La même observation s'applique à ces stances de Rutebeuf.

Sainte roïne bele
Glorieuse pucele,
Dame de grace plaine,
Par qui toz biens revele,
Qu'au besoing vous apele
Delivrez est de paine,
Qu'à vous son cuer amaine
Ou pardurable raine
Aura joie novele;
Arousable fontaiue
Et delitable et saine,
A ton filz me rapele.....

Dame de charité,
Qui par humilité
Portas nostre salu,
Qui toz nous a geté
De duel et de vilté
Et d'enferne palu;
Dame, je te salu.
Ton salu m'a valu

(Je l'sai de vérité),
Car qu'avœc Tantalu
En enfer le jalu
Ne praingne m'erité.

Le Miracle de Théophile, Drame, XIII[e] siècle.

La bête est sur cu,
Les chiens l'ont forcée;
Accourez, fanfare,
Allons la piquer.
Sonnez l'halali,
Pour que, galopant,
Le chasseur arrive
Ici promptement.
Mangeons les patés,
Buvons le macon,
Trinquons mes amis,
Vidons ce flacon.
Appelez les chiens,
Venez donc piqueux.
Faites la curée,
Donnez les honneurs.

Chanson de valet de chiens, 1570.

Soldats de Charité;
Cessez votre rudesse;
Le cano' est préparé,
Et la fleur de noblesse :
Il n'y a plus d'adresse
D'avoir rémission :
Car il faut faire escampe,
Quitter le bastion.

Chanson du Siége de la Charité-sur-Loire, 1577.

Comme les Latins, nos poètes élidaient alors les terminaisons en *on; le canon est* devenait en chantant *le canoest.* La musique doit nécessairement briser les syllabes qui s'opposent à la marche du rhythme adopté. Toutes les chansons des soldats sont *marchées*, on ne saurait y rencontrer de faux pas qui feraient tricoter la brigade entière. J'ai quelquefois indiqué les lettres euphoniques. Le parolier ne les écrivait pas; il se fiait à l'intelligence du lecteur, du chanteur surtout, prompt à les

ajouter pour éviter l'hiatus. Dans la romance précédente, l'auteur écrit *feu après fumée*, et le chanteur disait *feu-z-après fumée*. Il en était de même de tous les prétendus hiatus de nos anciens poètes, hiatus que Voltaire a tant critiqués, sans se douter de l'artifice dont on usait pour les annuler et sauver l'oreille du choc qui la menaçait; artifice dont les Provençaux usent encore de nos jours. Le vieux français et le provençal ont toujours marché de conserve, les mêmes règles d'euphonie gouvernaient ces deux langues ; les Provençaux ont soin d'éviter, de sauver l'hiatus au moyen de lettres euphoniques, intercalées ou non dans le discours; les Français du moyen âge ont dû nécessairement les imiter, en ajoutant ces lettres, que les poètes ne prenaient pas toujours la peine d'écrire, tant ils se fiaient sur l'intelligence et la délicatesse de l'œil, de l'oreille des lecteurs prompts à réparer cette omission.

Les pluriels étaient élidés ou non, à la volonté de l'auteur, témoin les couplets suivants :

Adieu le champ, adieu les armes,
Adieu les archers et gendarmes,
Adieu sour*dines et* clairons,
Puisqu'en paix nous en retournons.

Adieu tabourins et trompettes,
Adieu-z-enseignes et cornettes,
Adieu pistol' et pistolets,
Adieu cuirass' et corselets. 1578.

Pistoles et, cuirasses et.

Ores, amis, qu'on n'oublie
De l'amie
Le nom qui vos cœurs lia :
Qu'on vide autant cette coupe,
Chère troupe,
Que de lettres il y a.

Neuf fois au nom de Cassandre,
Je vay prendre

Neuf fois du vin du flacon,
Afin de neuf fois le boire
En mémoire
Des neuf lettres de son nom.

RONSARD, *le Voyage d'Hercueil*, 1550.

L'autre jour revenais
De la foire de Reims,
Je rencontrai trois nonnes
Qui dansaient main à main.

Faut-il que je vous aime,
Moi qui n'vous connais point?

Je rencontrai trois nonnes
Qui dansaient sur le foin;
La plus jeune des trois
Elle ne dansait point.

Faut-il, etc.

La plus jeune des trois
Elle ne dansait point,
Je la pri' de me dire
Quelle douleur la point.

Faut-il, etc.

Je la pri' de me dire
Quelle douleur la point.
Si vous êtes malade
Ne me le célez point.

Faut-il, etc.

Si vous êtes malade
Ne me célez point.
Je vous don'rai d'une herbe
Qui croît dedans la main.

Faut-il, etc.

Je vous don'rai d'une herbe
Qui croît dedans la main.
Si-z-en prenez le soir,
Guarirez le matin.

Faut-il, etc.

Si-z-en prenez le soir.
Guarirez le matin.
Vraiment, ce dit la fille,
Voilà bon médecin.

Faut-il, etc.

Vraiment, ce dit la fille,
Voilà bon médecin
Qui garit les fillettes
Et ne les blesse point.

Faut-il que je vous aime,
Moi qui n'vous connais point? 1588.

Sous le règne de Charles VIII, un serrurier d'Arras fit une fausse clé d'une des portes de la ville, et la donna furtivement au chef d'un poste ennemi. Quatre citoyens entrèrent dans le complot, et convinrent du signal de la surprise. Ils se promenaient sur les remparts, en chantant :

Quelle heure est-il ?
Il n'est pas heure.

Puis, quand il fut temps, ils chantèrent encore :

Marchez, la duron, duraine;
Marchez, la duron, dureau.

A ces mots l'embuscade paraît, entre dans la place, la prend et la pille, sans épargner les maisons de ces traîtres, qui pourtant savaient très bien rhythmer leurs signaux.

STANCES LYRIQUES.

Autant qu'au ciel on voit de flammes
Dorer la nuit de leurs clartés,
Autant voit-on ici des dames
Orner ce soir de leurs clartés. etc.

RONSARD, 1550.

CHOEUR.

Quelle étrange nation
A reçu plus de souffrance,
Plus de tribulation
Que la misérable France?

Le sac, le fer, les horreurs,
Les cruautés les plus fières,
De la guerre les fureurs,
Nous sont toutes familières.

PIERRE MATTHIEU, *la Guisiade*, tragédie, 1588.

Faut-il être tant volage!
Ai-je dit au doux Plaisir.
Tu nous fuis, las! quel dommage!
Dès qu'on a cru te saisir.
Ce Plaisir tant regrettable
Me répond : — Rends grâce aux dieux :
S'ils m'avaient fait plus durable,
Ils m'auraient gardé pour eux.

LA COMTESSE DE MURAT, 1690.

Les chansons d'Haguenier poète et musicien sont très bien cadencées. La comtesse de Murat sait rhythmer ses vers avec tant de grace, qu'elle mérite de figurer parmi nos plus adroits lyriques populaires.

— Les drilles de notre armée, soldats d'un certain génie qui n'épargne personne, lui firent à ce sujet une chanson.... La voici.

Bulonde a siégé Coni,
Mais il en est déguerpi
Sans tambour et sans trompette,
Faisant laide pirouette.
Lampons, lampons,
Camarades, lampons. 1695.

COURTILZ DE SANDRAS, *Mémoires du marquis de Langallery*, La Haye, 1743, in-12, page 134.

Entrons au collège, et voyons quelle doctrine on y professe à l'endroit de la poésie lyrique. J. B. Rousseau, *le lyrique!* sera dans les mains de tous les disciples que l'on veut corrompre. Avant de faire connaître l'inconcevable irrégularité, le rachitisme effroyable de ce modèle adopté, de ce classique par excellence, que je dois faire contempler dans toute sa laideur, il est bon que je pose mes principes.

Ce qui constitue le vers lyrique, c'est l'accent. Tout premier vers est bon ; mais si l'on veut que ceux qui le suivent le soient pareillement, si l'on veut que l'oreille ne soit pas mise au supplice par les ressauts de la prose consonnante, il faut absolument que l'accent se trouve casé dans les places indiquées, marquées par ce premier vers, par ce type que vous choisissez avec soin ou que le hasard de l'inspiration vous amène. Une fois adopté, ce patron doit servir de règle invariable. La moindre licence, le moindre écart vous jette dans le langage vulgaire, dans le bégaiement de la prose; toute énergie poétique s'évanouit, vous rampez, vous boitez, vous pataugez comme nos *lyriques* Racine, Quinault, J.-B. Rousseau, etc., etc.

Ma doctrine est bien simple, vous le voyez. En ayant soin de caser symétriquement les accents, c'est-à-dire les temps forts de la mesure, vous obtenez sans difficulté des résultats infiniment préférables à ceux que Mousset, Jodelle, Pasquier, Nicolas Denisoit, Jean-Antoine de Baïf, Passerat, Desportes, Nicolas Rapin, Raoul Callier, Jean Godard, Marc-Claude Butet, Ronsard, Claude de Taillemont, Scévole de Sainte-Marthe, Th. A. d'Aubigné, Turgot, Fabre d'Olivet, etc., etc., ont cherché vainement dans les vers métriques, ajustés à la manière des Grecs et des Latins. Tous ces novateurs en poésie croyaient observer les lois de la *quantité;* mais avant d'observer ces lois à l'égard du français, il eût fallu nécessairement les établir, que dis-je? il eût fallu même trouver cette quantité vague, impalpable, incompréhensible.

Modelés sur les vers lyriques d'Euripide et de Sophocle, d'Horace et de Sénèque, les vers de Mousset, de Jodelle et de leurs disciples, valaient beaucoup mieux, pour nos musiciens, que la prose rimée de Quinault, de Racine, il faut en convenir; mais ils ne remplissaient encore que d'une manière bien imparfaite les conditions exigées par notre musique. Elle veut une symétrie complète dans les temps et la distribution des temps, c'est ce que je lui donne. Point

d'équivalents, point de substitution du spondée au dactyle, et du dactyle au spondée. Toujours des sosies et rien que des sosies; toujours trois sous, et jamais deux fois six liards. La mélodie n'admet pas les appoints; elle veut une suite non interrompue de petites sommes rondes, carrées ou triangulaires, pourvu qu'elles figurent symétriquement sur la page. Le spondée *campum*, avec ses deux syllabes longues. égale en valeur, en durée *ungula*, dactyle formé d'une longue et deux brèves. C'est fort bien pour la simple lecture; mais pour le chant figuré, la substitution d'un de ces pieds à l'autre va rompre le dessin, le rhythme de la mélodie, en forçant le musicien de supprimer ou d'ajouter une note, chaque fois qu'une substitution de ce genre se présentera. Les temps seront égaux en durée, mais ils seront composés avec des valeurs différentes; et cette inégalité de valeurs suffit pour désorganiser la plus belle phrase de chant.

Cette proportion entre les syllabes longues et les syllabes brèves était aussi constante que la proportion que nous établissons entre les notes de valeur différente. Comme deux notes noires doivent, dans notre musique, durer autant qu'une blanche, dans la musique des anciens deux syllabes brèves duraient ni plus ni moins qu'une longue. Ainsi lorsque les musiciens grecs ou romains musiquaient une pièce de vers, ils n'avaient pour la mesurer, qu'à se conformer à la quantité des syllabes sur lesquelles ils posaient chaque note. La valeur de la note était déjà marquée par la valeur de la syllabe. Voilà pourquoi Boëce qui vivait sous le règne de Théodoric, roi des Austrogoths, et quand les théâtres étaient encore ouverts à Rome, dit, en parlant d'un musicien qui compose un chant sur des vers : — Que ces vers ont déjà leur mesure en vertu de leur figure; » c'est-à-dire en vertu de la combinaison des syllabes longues et des brèves syllabes dont ils sont composés. *Ut si quando melos aliquod musicus voluisset ascribere suprà versum rhythmicâ compositione distentum.* De Musice, liber IV, capitulus 3.

Les Grecs et les Latins pouvaient mêler à volonté leurs mots, pour amener les dactyles et les spondées, les iambes et les trochées, aux places dans lesquelles ces divers pieds devaient figurer pour la structure du vers. C'est le privilége des langues inversives. Si le français pardonne quelques inversions innocentes aux poètes, il leur défend ce désordre harmonieux, ce précieux mélange, source inépuisable de beautés, d'artifices de style, que les anciens mettaient en œuvre sans crainte, puisque les cas de leurs noms, les temps de leurs verbes, guidant l'esprit à travers ce labyrinthe de mots, lui permettaient de suivre le fil, souvent très embrouillé, de la phrase. La construction du français est logique, diatonique; si vous mêlez ses mots, le discours devient absolument inintelligible. Cette raison suffit pour démontrer que le vers métrique, s'il était possible en français, condamnerait ses fabricants à n'écrire que des bêtises sous leurs prétendus spondées et dactyles. Les Mousset, les Ronsard, etc., l'ont déjà suffisamment prouvé.

Cependant une autre preuve de la plus haute importance va résulter de leurs tentatives nombreuses. Elles témoignent d'une manière solennelle, évidente, irrécusable, de la vigueur sonore, de la variété d'accents, de la quantité même que la langue française possédait anciennement; avantages précieux dont la cour, l'Université, les académies ont su la débarrasser. Si les Mousset, les Baïf, les Ronsard étaient venus à notre époque, ils n'auraient pas eu la moindre pensée d'écrire des vers *baïfins*, en cherchant des spondées, iambes ou dactyles dans un idiome que l'Institut se plaît à déclarer privé de toute espèce d'éléments prosodiques, du *sdrucciolo* même!

3 4 6 5 1 2 14 15 7 19 20 12 13
Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
16 17 9 10 11 8 23 18
Italiam, fato profugus, Lavinia venit
21 22
Littora.

3 4 6 5 1 2 14 15 7 19 20
Les combats l'homme et je chante de Troie qui le premier
12 13 16 17 9 10 11 8 23 18 21
des bords en Italie, par le destin fugitif, laviniens vint aux
22
rivages.

Telle est la traduction diatonique de ce vers de Virgile. Pour amener ce mélange poétique à la construction directe du français, tâchez de suivre les numéros.

Ne voilà-t-il pas du français bien ajusté? Quel gachis, direz-vous! Eh bien! c'est précisément de ce gachis que résultent les plus grandes beautés de la poésie antique. Jugez s'il est possible que les entortillements concis d'une telle versification puissent être adaptés à notre langue verbeuse et directe en sa marche. Vous remarquerez sans doute que mes numéros se doublent, se triplent même sur certains vocables latins. Encore n'ai-je pas mis assez de mots français pour être bien compris. *Fato profugus* signifie *forcé par le destin à prendre la fuite*. Les 15 mots latins nous donneraient alors 27 mots français au lieu de 23, nombre déjà plus que satisfaisant.

Je ne vous ai montré que des vers latins d'une clarté, d'une limpidité parfaites : une phrase entreprise et conclue en deux lignes. Si nous abordions une ode d'Horace, *Qualem ministrum fulminis alitem,* par exemple, il nous faudrait aller chercher le premier mot de la phrase au dix-huitième vers, et marcher sur 76 mots, avant de trouver le 77ᵉ qui, pour nous, doit porter le n° 1. La langue française pourrait-elle affronter les dangers d'une mêlée pareille? Non sans doute, et c'est fort heureux. Cette mêlée, ces entortillements se seraient cruellement opposés aux gracieux dessins, aux périodes élégantes de notre musique vocale, à sa création même. Au moyen des accents placés, je vous donne en français toutes les combinaisons de mesures, tous les effets de lenteur ou de rapidité que nous admirons dans les diverses poésies des anciens, et je reproduis ces effets dans des phrases à construc-

tion directe, la seule que notre musique vocale puisse adopter. L'enjambement, si chéri des Grecs et des Romains, d'une si brillante énergie dans l'ode et le drame français, doit être rigoureusement banni des strophes destinées au chant figuré, dont il briserait le rhythme et la cadence; mais on le placera très bien dans les récitatifs; ses résultats seront d'une variété piquante, si nos musiciens sont assez intelligents pour le mettre en œuvre. Depuis longtemps cette diction est négligée au dernier point; le sens musical n'y marche plus d'accord avec celui des vers, l'interrogation n'est pas même indiquée lorsqu'elle s'y présente, et le compositeur s'amuse à jouer sur les mots, en prodiguant des effets d'orchestre véritables rébus dont la malice échappe aux auditeurs les plus intelligents.

Les vers lyriques des anciens sont parfaitement rhythmés, cadencés, mesurés, et pourtant ils ne sauraient convenir à notre musique. Bien mieux ! la structure de ces vers, admirable sur tous les points, me servira d'argument pour prouver que la musique des Grecs et des Romains n'était qu'une psalmodie plus ou moins trainante, à laquelle chaque mot communiquait son rhythme fugitif en passant, mais qui ne pouvait présenter aucun dessin général, aucune période régulière amenant d'autres périodes symétriques pour concerter avec elle. Par la même raison qu'un enjambement de vers (1) effondrerait l'édifice de la plus belle mélodie de Mozart ou de Rossini, l'enjambement perpétuel des vers antiques effaçait le rhythme adopté, le sens grammatical détruisait l'œuvre du poète, il ne restait donc au musicien qu'une prose cadencée, qu'il fallait ajuster par fragments irréguliers sur la psalmodie, comme nous faisons les versets de psaumes sur les divers tons du plain-chant.

Hermogène et Tigellius ont musiqué, chanté plusieurs odes d'Horace, nous devons le croire. Il en est une, le *Car-*

---

(1) Il y a enjambement, lorsque le sens reste suspendu à la fin d'un vers, et n'est complété que dans le vers suivant. NODIER, *Dictionnaire.*

men sæculare, qui fut chantée à grand chœur et symphonie par une armée de musiciens. Examinons rapidement ce poëme lyrique dont l'exécution musicale est constatée par l'histoire.

Phœbe, silvarumque potens Diana,
Lucidum cœli decus, o colendi
Semper et culti, date quæ precamur
Tempore prisco;

Quo Sibyllini monuere versus
Virgines lectas puerosque castos
Dîs quibus septem placuere colles
Dicere carmen.

L'hymne que nous adressons à saint Jean : *Ut queant laxis resonare fibris*, reproduit la coupe et le mètre de ce *Carmen sæculare*. Plusieurs ont pensé que l'air de cette hymne était un reste précieux de la musique des anciens. Les vers d'Horace tendraient à prouver le contraire. Les strophes de notre hymne, comme tous nos couplets de chansons en quatrains, ferment le sens grammatical, et frappent la cadence décisive après le quatrième vers. Horace prolonge ce sens jusqu'au huitième; son musicien n'a donc pu judicieusement conclure, et frapper sa note finale que sur *carmen*.

L'air de notre hymne à saint Jean rendrait inintelligible la strophe suivante :

Alme Sol, curru nitido diem qui
Promis et celas, aliusque et idem
Nasceris, possis nihil urbe Româ
Visere majus !

Le sens musical y serait en contradiction constante avec le sens du poète, dont il ne suivrait pas les enjambements.

Rite maturos aperire partus
Lenis Ilithuia...

Ici le vers d'Horace ne pourrait s'adapter à la mélodie de notre hymne sans en altérer les contours; il faudrait pour cette strophe une notation particulière, moyen dont on est

forcé d'user trop souvent pour les deuxièmes et troisièmes couplets de nos chansons et romances, écrites en prose rimée.

Placez quinze mille fidèles dans l'église de Notre-Dame de Paris, et faites-leur chanter les vêpres au son de trois cents trompettes et trombones, *organo silente*, l'ensemble sera parfait, imposant, superbe, ravissant. Voilà précisément le concert donné par Jules César près du lac Fucin, où sonnèrent onze mille chanteurs ou symphonistes; voilà, n'en doutez pas, le résultat du *Carmen sæculare* que tout un peuple entonnait en montant au Capitole; voilà, j'en suis convaincu, l'effet que Néron, le virtuose, obtenait en concertant avec les cinq mille musiciens de sa chambre. Je ne puis mieux prouver que la musique des anciens n'était et ne pouvait être que du plain-chant. Et pourtant je crois fermement à ses prodiges.

Je vous ai montré que les bons et beaux vers latins ne valent pas mieux pour notre mélodie que la prose rimée et non cadencée de Quinault et de Racine. Ce dernier a voulu peindre, et c'est un défaut capital dans un poète qui destine ses vers aux musiciens. Les règles du blason défendent impérieusement de mettre couleur sur couleur et métal sur métal. Le blason des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* est donc faux.

Lorsque les chrétiens voulurent introduire la musique dans leurs temples, ils s'étaient aperçus déjà que les vers lyriques des Latins ne pouvaient s'adapter aux phrases d'un chant régulier et symétrique dans ses diverses périodes. Ils abandonnèrent les vers à construction embrouillée pour une prose logique, sonore et cadencée, dont chaque versicule formait un sens, et présentait au musicien une route aplanie et délivrée de tous les ambages, de tous les accrocs de la poésie latine. Ces proses de l'Église, admirable invention, que des littérateurs imbéciles ont osé critiquer, sans les connaître, ou du moins sans pénétrer l'intention qui les avait dictées, sont un des monuments les plus précieux de l'art

moderne : toute notre musique vocale vient de là. Ces proses, ces hymnes en lignes cadencées, ont été mal à propos terminées par des mots consonnants, c'est un défaut sans doute, mais c'était le goût du temps, on aimait la rime alors, et notre siècle ne s'est pas encore affranchi tout à fait de ce reste de barbarie. Après avoir été si longtemps empêtrés dans les strophes énigmatiques d'Horace, de Sénèque le tragique et de leurs émules, voyez comme les musiciens ont dû se trouver à l'aise, et marcher d'un pas leste, régulier et certain, quand on leur a forgé des couplets tels que ceux-ci :

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favillâ,
Teste David cum sibyllâ.

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus...

Stabat Mater dolorosa,
Juxtà crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius....

Sacris solemniis
Mixta sint gaudia,
Et ex præcordiis
Sonent præconia....

Pange lingua gloriosi prœlium certaminis,
Et super crucis trophæo dic triumphum nobilem,
Qualiter Redemptor orbis immolatus vicerit.

Les tétramètres imparfaits dont cette hymne se compose, sont quelquefois divisés, présentés par moitiés de ligne sur certains antiphonaires, de manière à former une strophe de six vers au lieu d'un tercet. Cette division est nuisible à l'ordonnance des pieds.

Les premiers drames religieux écrits en latin et mis en scène dans les églises, nous présentent des chansons, des complaintes, des chœurs mesurés et construits dans le goût

des proses, des hymnes que je viens de citer. Témoin cette romance dont Hilarius, ses trois filles et ses trois gendres se distribuent les sept couplets, chantés en solos, duo, trio, septuor, suivis d'un chœur général.

Cara mihi pignora filiæ,
Opes patris inopis unicæ,
Et solamen meæ miseriæ,
Mihi mœsto tandem consulite;
Me miserum!

Saint Nicolas ayant jeté de l'or par sa fenêtre, une, deux et trois fois, les demoiselles sont dotées et le chœur chante : *O Christi pietas*, etc. Une douzaine de mystères ont été batis sur cet heureux sujet. La romance que je cite appartient au deuxième dans l'ordre chronologique.

Au XVII[e] siècle, le cardinal Delfini donnait à ses cantates latines la forme des proses de l'Église.

Sunt breves mundi rosæ,
Sunt fugitivi flores;
Frondes veluti annosæ,
Sunt labiles honores. etc.

— Beaumavielle chantait souvent ce motet, et je l'ai entendu plus d'une fois dans la bouche de Thévenard. » VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Art dramatique.

Que d'images, de pensées, de sentiments, offerts au musicien, en mots bien sonnants, en trois ou quatre versets qui vont droit leur chemin, s'arrêtent régulièrement à leur terme, sans repos intermédiaire, et ne présentent pas même l'ombre d'un enjambement ! *Les lis ne filent pas*, a dit notre loi salique; et les musiciens Francks ont répondu : *La mélodie n'enjambe pas*, son allure est libre, gracieuse et cadencée. La mélodie n'admet point des vers qui la forceraient de boiter, des vers tels que ceux-ci :

D'autant que plus plaisent les blanches roses
Que l'aubépin,...... plus j'aimais à sonner
De la musette,...... et la fis résonner.

MAROT.

Ils font le plus beau de l'histoire
D'un héros en tous lieux vainqueur,
D'un frère.

J.-B. Rousseau.

C'est à lui le village, et le pâle troupeau
Des moines.

Alfred de Musset.

Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus autor,
Perfide.

Virgile.

Une autre règle que nos paroliers doivent observer avec la plus grande rigueur, c'est de ne jamais changer la rime avant la conclusion du sens. Si la période poétique n'est harmonieuse qu'autant que cette règle est fidèlement suivie, à plus forte raison la musique, plus exigeante encore, doit en réclamer l'observation rigoureuse. Que la rime enjambe d'un sens à l'autre, l'esprit se repose dans l'intervalle, et l'oreille reste comme en suspens: c'est à quoi le sentiment répugne. Il faudra que la mélodie s'arrête, divague comme le poète, ou que ses cadences frappent à faux sur les paroles. Qui croirait que les versicules suivants de Chaulieu sont d'une pièce rimée?

Il faut *encor que* mon exemple,
Mieux qu'une stoïque leçon,
T'apprenne à supporter le faix de la vieillesse,
A braver l'injure des ans.

Cela se chanterait aussi bien que *Tout l'univers est plein de sa magnificence*, chœur d'*Athalie*, que *le Chant du Départ* de J. M. Chénier, écrits dans ce genre; aussi bien que ce couplet :

L'autre jour, monsieur Clitandre
Me promit un habit neuf;
Il m'le donnera peut-être
Pour les noces de son fils.
S'il me laisse aller en veste,
Je pourrai dire, je crois,
Promettre et tenir c'est deux.

Il semble qu'après l'ingénieuse invention des proses de l'Église, dont les musiciens s'applaudissaient depuis un millier d'années, on était à jamais sorti de la barbarie des anciens temps. Point du tout ; un moine, que son génie poétique aveuglait, Santeul, imagina de gater l'œuvre infiniment précieuse de ses devanciers, et de tortiller en vers les hymnes de l'office divin. Les poètes l'applaudirent, les critiques lui reprochèrent à bon droit beaucoup de licences, de fautes grossières de prosodie, et la France intelligente repoussa, réprouva ce labeur inutile, nuisible même, puisqu'il tendait à faire sortir les hymnes et les cantiques sacrés du domaine des musiciens. Les hymnes de Santeul ne furent admises que dans le *Bréviaire parisien*, dont l'usage était restreint à quelques diocèses.

Que j'étais heureux en ma jeune saison
Avant qu'avoir bu l'amoureuse poison !
Bien loin de soupirs, de pleurs et de prison,
Libre je vivais.

Ces versicules et les autres prétendus sapphiques de Ronsard frappent à faux sur tous les points. Les spondées, qui doivent marquer le premier et le second temps, ne pouvaient être obtenus en français qu'au moyen d'une double série de mots féminins, et les vocables *heureux*, *saison*, *poison*, *prison*, *vivais*, sont des iambes parfaitement caractérisés. Si notre poète Ronsard avait bien senti la valeur musicale des mots français, il aurait adopté le canevas suivant, que je règle sur le modèle donné par Sappho, par Horace.

Que j'étais belle, gentille, joyeuse,
Avant de boire poison amoureuse !
Loin de tristesse, de prison, de larmes,
Je vivais libre.

Chantez et vous jugerez.

Ronsard disait naïvement à Marguerite de Valois, reine de Navarre : — Les vers sapphiques ne sont, ny ne furent, ny ne seront jamais agréables, s'il ne sont chantez de voix vive,

ou pour le moins accordez aux instruments, qui sont la vie et l'ame de la poësie. Car Sapphon chantant ses vers ou accommodez à son cystre, ou à quelque rebec, estant toute rabuffée, à cheveux mal agencez et négligez, avec un contour d'yeux languissants et putaciers, leur donnoit plus de grace que toutes les trompettes, fifres et tabourins n'en donnoient aux vers masles et hardis d'Alcée, son citoyen et contemporain, faisant la guerre aux tyrans. »

Voici de prétendus vers de J.-B. Rousseau, vers que l'on cite dans tous les traités de versification, dans les rhétoriques mêmes ! vers que les pédants ne manquent jamais de vous jeter à la tête, quand ils veulent donner des preuves irréfragables du talent des lyriques français; vers de cantate, et par conséquent destinés à la musique! eh bien ! ces vers présentés ensemble, tels que Rousseau nous les donne, sont un chef-d'œuvre de barbarie, de lyrique stupidité; ces vers démontrent que leur auteur n'avait aucun sentiment de la mesure, du rhythme, de la cadence, de la mélodie élégante, de l'énergique sonorité du style. Si La Harpe les admire, les exalte, n'en soyez point surpris, il devait en agir ainsi, ne fût-ce que pour remettre en action le vieux dicton des pédants : *Asinus, asinum fricat.* Ces vers sont de deux pieds et demi, de cinq syllabes, et par conséquent plus faciles à mesurer que d'autres plus longs; pour les faire mauvais, détestables, il faut le vouloir absolument. Je vais les reproduire en indiquant la place des accents, des syllabes sur lesquelles frappent les temps forts.

1 Sa voix | redoutable |
2 Trouble les enfers, |
3 Un bruit | formidable |
4 Gronde dans les airs; |
5 Un voi | le effroyable |
6 Couvre l'univers. |

Je ne partage pas du tout l'admiration que les rhéteurs et les pédagogues ont professée dans tous les temps à l'égard

de ces vers rimant presque toujours par épithètes, ce qui leur donne une fâcheuse ressemblance avec les colonnes rimantes de Richelet. Observation que nous appliquerons en passant au monologue, début de la *Proserpine* de Quinault, monologue que toutes les trompettes des cours de littérature ont salué de leurs fanfares. Comment Rousseau, l'auteur de la cantate de *Circé*, Rousseau, Jean-Baptiste, a-t-il pu ne pas reculer d'horreur comme sa lune, quand il a vu *gronde dans* moulé sur le papier? *Gronde dans!* horrible dissonance qu'un musicien n'oserait pas même aventurer dans la prose. Il craindrait avec raison, aujourd'hui, que l'on fût assez malicieux pour entendre *groom dedans*. Mais abandonnons toute chicane subsidiaire, pour en revenir à nos six vers curieusement numérotés. Ils seront excellents, si vous les séparez en deux portions. Les réunir est une gaucherie insigne qui fera dresser les cheveux à la tête de toute personne sensible à la cadence poétique. Il semble qu'il y ait malédiction contre nos paroliers, et que tout instinct de la mesure leur ait été refusé.

Maintenant, choisissez. Voulez-vous que le 1, le 3, le 5 soient parfaits? je le proclame avec plaisir. Aimez-vous mieux donner cette qualité précieuse aux 2, 4, 6? je suis encore de votre avis. Mais il faudra que l'un ou l'autre de ces triolets soit à l'instant déclaré pitoyable, selon que vous aurez donné votre approbation à l'autre ou bien à l'un. Ce dilemme est fourni par J.-B. Rousseau; ce dilemme bat en ruine toutes les stances, strophes, couplets de nos poètes prétendus lyriques, les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* comme les chansons de Panard et de Béranger.

Changez le temps des verbes, et la prose boiteuse, estropiée, de Rousseau *le lyrique!* sera changée en vers qui sonneront, marcheront, défileront admirablement. Le rhythme de deux et trois ne sera plus impitoyablement brisé.

Sa voix | redoutable |
Troublait | les enfers; |

Un bruit | formidable |
Grondait | dans les airs; |
Un voi | le effroyable |
Couvrait | l'univers.

Les accents ont trouvé leur place, tous les accrocs ont disparu, même le *gronde dans;* puisque l'on va s'arrêter sur le temps fort, marqué par *grondait.*

En affirmant que nos poëtes lyriques des temps modernes ont ignoré la puissance du rhythme, l'impérieuse nécessité de la cadence, je ne dis rien de nouveau. Le Hollandais Vossius les attaquait vivement sur ce point, il y a deux siècles ; il proposait même de leur donner des professeurs pris à la tête des régiments, des maîtres qui leur enseignassent à jouer du tambour, des cymbales, des crotales, afin de leur faire connaître, sentir et comprendre ce que c'était que la mesure et les nombreuses figures du rhythme. — Ceux qui veulent acquérir le sentiment de la musique du style en poésie, *qui musicæ sunt studiosi*, dit-il, *exerceant sese in pulsandis tympanis, testis, crotalis, similibusque instrumentis, et in his tamdiù immorentur, donec omnium pedum, id est omnium motuum formas, et figuras adeò sibi familiares reddant, ut eas absque cunctatione exprimere et explicare possint quàm exactissimè.* **De poematum cantu et viribus rhythmi.**

Si je demande qu'un tambour-maître soit adjoint aux orateurs du collége de France, pour former l'oreille de nos poëtes aspirants, je ne fais que remettre sur le bureau la pétition d'Isaac Vossius. Ces mots *tamdiù immorentur*, prouvent que nos poëtes avaient déjà la tête infiniment dure.

Dans le prologue de *Vénus et Adonis*, opéra de J.-B. Rousseau, la nymphe Parthénope nous donne une belle imitation du psaume *Exaudiat.*

O vous dont le pouvoir remplit la terre et l'onde,
Souverains arbitres du monde,
Vous qui dans vos puissantes mains
Tenez le sort des rois et les jours des *humains*,

Grands dieux! conservez-*nous notre* unique espérance,
Prenez soin d'un héros, le bonheur des *mortels*,
L'appui de la vertu, l'espoir de l'innocence,
Et le soutien de vos autels.

Cette prose peut être récitée, mais non pas chantée. Les *mortels* placés trop près des *humains*, *nous notre*, affligent l'oreille. Passons à cette jolie paraphrase de *fugit irreparabile tempus.*

De quoi peut | vous servir | une atten | te frivole? |
Soupirez, | jeunes cœurs, | profitez | des beaux jours. |
Comme un zéphir léger | la jeunes | se s'envole, |
Et les moments qu'on perd | sont perdus | pour toujours. |

Sans espoir | de retour | cette onde fuit sa source, |
Et ces flots | vers la mer | par les flots | sont chassés, |
Nos plaisirs, | nos beaux jours, | vont d'une é | gale course, |
Et ne reviennent plus | sitôt qu'ils | sont passés. |

Quatre vers excellents figurent dans ces couplets; quatre vers! c'est un prodige pour un poète français; mais, hélas! pourquoi faut-il que le rhythme si bien présenté dessiné dans les deux premiers, soit brisé, fracassé, détruit par le troisième? Essayons de mesurer les quatre lignes de prose qui jettent le désordre à travers cette gracieuse composition; il est bien facile de lui donner la cadence, l'allure régulière et musicale que l'oreille réclame avec instance. Réglons-nous sur les deux premiers vers; et que, dans les six autres, on puisse rencontrer l'accent placé juste aux mêmes endroits marqués déjà par ces modèles.

De quoi peut | vous servir | une atten | te frivole? |
Soupirez, | jeunes cœurs, | profitez | des beaux jours. |
Comme un syl | phe léger | la jeunes | se s'envole, |
Les moments | que l'on perd | sont perdus | pour toujours.

Sans espoir | de retour | ce ruisseau | fuit sa source, |
Et ces flots | vers la mer | par les flots | sont chassés. |
Nos plaisirs, | nos beaux jours, | vont d'une é | gale course, |
Il leur faut | dire adieu | sitôt qu'ils | sont passés.

J'ai pris le rhythme de trois contre trois, parce qu'il est indiqué par le premier vers. Celui de six contre trois et trois, celui de trois et trois contre six, donnés par le troisième et le cinquième vers, étaient tout aussi bons; il suffisait de les suivre avec la même exactitude. Un vers faux qui tombe au milieu d'une phrase de mélodie la désorganise, la dégrade entièrement; et comme presque tous nos vers lyriques sont faux, leur constant désaccord avec la musique produit des mots tellement bizarres, inouis, incompréhensibles, que personne au monde ne peut arriver à savoir ce que nos chanteurs veulent dire. Mieux ils prononceront et moins vous comprendrez leur baragouin, millionième édition de l'amphigourique discours de Matthieu Garreau dans *le Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac, de l'inextricable plaidoyer des seigneurs de Baisecol et Humevesne, que Rabelais nous donne dans le chapitre 11 du livre II de *Pantagruel.*

Chanteur intelligent, le ténor Jéliotte corrigeait le thème de Quinault, de Bernard, de La Bruère, afin de parler français en musique; il savait rajuster les versicules de nos opéras, afin d'être compris par ceux que sa voix séduisante charmait. — Je me tue à faire des couplets que j'ai honte de donner, mais je les trouve admirables quand mon Jéliotte les chante, parce qu'il a l'art de sauver les mots que l'on serait obligé de couper en deux. C'est le dieu du goût du chant et de la complaisance que ce garçon-là. » VOISENON, *Lettre à Favart,* Cauterets, 22 août 1761.

Voilà pourtant la doctrine, les leçons, les exemples, oui, les exemples! employés dans les collèges français pour étouffer au berceau l'intelligence poétique de notre jeunesse studieuse! Ne devrait-on pas répéter à ses pédagogues ce que la reine Athalie dit aux précepteurs du petit Joas?

J'aime à voir comme vous l'instruisez.

Vous donnez libéralement à vos élèves des maîtres de chinois, de mantchou, de sanskritt, de chaldéen, de syriaque,

sollicitude que je me garderai bien de blamer, quoique ses résultats soient à peu près nuls; et vous négligez de leur fournir un seul professeur de français, un seul du moins qui soit capable de leur faire connaître le mécanisme qui produit l'harmonieuse sonorité de leur langue. Ces mots que vos grammairiens combinent, assemblent, accordent en observant les règles de leur syntaxe; ces mots sont aussi les notes d'un autre genre de musique; notes qui doivent nécessairement avoir leur syntaxe particulière; afin d'arriver à la mélodie parfaite du langage, en évitant les fausses relations, les ressauts, les rencontres de mots qui hurlent en se touchant, les cacophonies, les équivoques, les bàillements, les chocs intolérables, et toutes les dissonances qui, pour ne pas blesser les oreilles parisiennes, encore insensibles et brutes, n'en sont pas moins d'atroces barbarismes.

La musique se cache dans le langage, comme la danse emprunte ses éléments à la marche ordinaire. Un maître à danser règle les mouvements du corps, il enseigne à marcher, à se présenter, à saluer avec grace. La musique des anciens Égyptiens embrassait les différentes espèces de discours avec la mélodie, l'harmonie et le rhythme; ou plutôt, les discours étaient la matière de la musique et les autres parties n'en constituaient que la forme, écrit Platon, au livre II de sa *République*.

Voyons ce que dit sur le même sujet Denys d'Halicarnasse, que Racine lisait avec tant d'affection. — Cette science du discours est une sorte de musique; elle ne diffère du chant des instruments que par l'étendue et non par la qualité des sons : car le discours possède aussi son harmonie, son rhythme, ses mutations, ses beautés et ses expressions; et l'on ne peut douter que l'ouïe ne soit flattée lorsqu'elle saisit à la fois l'harmonie, le rhythme, les mutations, et qu'elle n'aime par-dessus toute chose ce qui est beau. »

Aristote, en sa *Rhétorique;* Aristoxène, en ses *Harmoniques;* Aristide-Quintilien, dans son *Traité de la Musique*, etc., ne tiennent pas un autre langage.

Les anciens avaient des règles qui prescrivaient l'étendue des sons que devait parcourir la voix dans le chant du discours, ainsi que dans celui de la récitation poétique. Les Arabes, les Espagnols, les Italiens chantent encore en récitant leurs vers. S'ils peuvent chanter leurs vers, c'est que leurs vers sont mesurés, rhythmés, cadencés. Le vocable *accent* vient de deux mots latins qui signifient *pour le chant*, de même que le vocable *prosodie* est formé de deux mots grecs qui signifient aussi *pour le chant*.

Le langage en prose ne plaît à l'oreille que par une musique naturelle, source de toute musique: *Est autem in dicendo quidam cantus*. CICÉRON.

Nos auteurs, nos acteurs de l'ancien temps chantaient aussi les tragédies et les comédies. Le français possédait alors toute l'énergie de son accent, on avait soin de le faire sentir, et chanter sur le théâtre, en disant des vers ou de la prose, c'était s'exprimer comme tout le monde s'exprimait, c'était parler naturellement. Et voilà justement pourquoi le public n'aimait pas les comédies en prose; voilà pourquoi la veuve de Molière fit mettre en vers le *Don Juan*, afin que l'auditoire pût retrouver dans toute sa splendeur cette cantilène dramatique dont il raffolait, et que la prose ne lui donnait qu'imparfaitement. La déclamation outrée des Italiens les conduisit à l'opéra par degrés insensibles. Mondory, Bellerose, Montfleury, M[lles] Desœillets, Champmeslé, récitaient musicalement les vers de Tristan, de Rotrou, de Corneille, de Racine, leurs maîtres en fait de diction chantée. Molière a critiqué ce que l'emphase des comédiens de l'Hotel de Bourgogne avait d'exagéré, d'extravagant, mais non pas l'accent musical de ces artistes, puisque les compagnons de Molière chantaient aussi. C'est au commencement du siècle dernier, lorsqu'on a voulu dégrader tout à fait la langue française en la privant d'énergie, de musique et d'accent, que la diction vulgaire et familière de Baron, de M[lle] Lecouvreur, a prévalu, malgré les efforts louables de M[lle] Desmares qui chantait encore, à l'imitation de sa tante Champmeslé, de M[lle] Duclos,

virtuose transfuge de l'Opéra. Cette diction vulgaire fut à son tour regardée comme la plus naturelle. Bien mieux ! les Parisiens corrompus se moquèrent des Normands, des Gascons, fidèles conservateurs des dactyles, des spondées, des intonations franches et variées du langage, que l'euphuisme de la cour et des académies avait stupidement effacés.

— Tant que le citoyen Blaze sera debout, nous tenterons en vain de pacifier le département de Vaucluse.

— Tant que le citoyen Boursault fomentera les troubles qui désolent cette contrée, il sera de toute impossibilité d'y ramener le calme.

— Il faut en finir à coups de fusil.

— Il faut marcher au dénouement à coups de sabre.

— Tirez, sabrez !

— Sabrez, tirez ! »

L'effet suivait de près le commandement, et l'échange s'exécutait avec une libéralité singulière, une religieuse exactitude. Quinze mois après ces luttes déplorables, en l'an VII de la république n° 1, mon père vint à Paris. Le pont des Arts n'existait point encore, et les piétons passaient la rivière dans un bac à traille placé devant le palais de l'Institut. L'esquif pouvait admettre sept ou huit passagers, mais si l'on ne voulait pas attendre que le chargement fût complet, six sous donnés au *passeux* suffisaient pour qu'il vous mît à l'instant sur l'autre bord. Arrivant du coté de l'Institut, mon père donne trente centimes, et le cocher pousse au large. Le bateau n'était qu'à trois ou quatre pieds du rivage, lorsqu'un voyageur parut sur la rampe qui descendait à la rivière, il agitait son chapeau, son mouchoir, et criait : Arrêtez, arrêtez ! — Il est aussi pressé que moi, dit mon père, il faut l'attendre. »

A la vivacité de sa course, à la manière dont le nouveau venu franchissait les marches de l'escalier, le passeux jugea qu'il était inutile de rapprocher le bateau de la rive. En effet l'inconnu sauta légèrement dans l'embarcation, et le marinier continua sa route. Réunis sur un théâtre assez étroit pour ne pas leur permettre même une fausse sortie, les deux pas-

sagers se regardent, se toisent, en croisant les bras, et semblent méditer quelque projet sinistre, quelque duel à mort.

— N'êtes-vous pas le citoyen Boursault ?

— Oui. N'êtes-vous pas le citoyen Blaze ?

— Oui.

— Vous n'êtes plus administrateur du département de Vaucluse ?

— Non. Vous n'êtes plus représentant du peuple, avec ou sans mission ?

— Non. »

Le plus morne silence avait suivi ce bref interrogatoire; un double éclat de rire amena la moins prévue des transitions, et Boursault dit : — Parbleu, mon cher Blaze, nous étions de grands imbéciles de nous détester, de nous poursuivre, de nous fusiller pour des *gaillards* qui n'en valaient pas la peine et se riaient de nous. Artiste, j'aime les arts à la folie, vous êtes excellent musicien, j'ai ce soir les deux Baptiste, Michot, Talma, Chéron, Steibelt, M[mes] Scio, Thénard, Mézerai, Devienne, Chevigny, Dugazon, et d'autres encore ; si vous êtes bon enfant, vous viendrez dîner avec eux.

— C'est que je suis on ne peut plus bon enfant,

Et n'ai refusé ne ma vie
Une aussi galante partie. »

Peu de temps après cette reconnaissance tragi-comique, je fis mon entrée à Paris, et profitai d'une amitié cimentée à coups de fusil ; amitié solide puisqu'elle dure encore, avec les descendantes fort aimables du remplaçant de Robespierre. A quinze ans, frais émoulu de Cavaillon, je fus transvasé dans la capitale du monde, et tombai de prime abord au milieu de ses artistes les plus brillants. Jugez si je gasconnais ! Je n'étais point timide ; on se plaisait à me lancer dans une infinité de récits prolongés, dont le plus grand nombre de mes auditeurs riaient à mes dépens; mais plusieurs m'écoutaient sans rire, et Talma figurait un jour parmi ces derniers. — Eh bien ! dit-il, cette manière de parler m'étonne, mais

elle me plaît. Variée dans ses intonations, accompagnée de gestes multipliés, d'un jeu de physionomie expressif, elle est d'une puissante énergie, frappe fort et juste, et ne manque pas de charme : il y a de la musique là dedans. Ah ! que ne puis-je parler ainsi dans la tragédie! quels effets nouveaux n'y produirais-je pas? pourquoi faut-il que je ne sois pas musicien ? »

Je pris note de l'aveu du grand artiste, qui se pâmait d'aise en écoutant Lays gasconner en musique, et donnai tous mes soins à conserver la pureté de mon accent provençal au milieu de la corruption parisienne. Je crois avoir assez bien réussi.

— Quand les Italiens firent revivre la tragédie au XVI[e] siècle, le récit était une mélopée, mais qu'on ne pouvait noter; car qui peut noter des inflexions de voix qui sont des huitièmes, des seizièmes de ton ? on les apprenait par cœur. Cet usage fut reçu en France quand les Français commencèrent à former un théâtre plus d'un siècle après les Italiens. La *Sophonisbe* de Mayret se chantait comme celle du Trissin, mais plus grossièrement ; car on avait alors le gosier un peu rude à Paris, ainsi que l'esprit. Tous les rôles des acteurs, mais surtout des actrices, étaient notés de mémoire par tradition. M[lle] Beauval, actrice du temps de Corneille, de Racine et de Molière, me récita, il y a quelque soixante ans et plus, le commencement du rôle d'Émilie dans *Cinna*, tel qu'il avait été débité dans les premières représentations par la Beaupré.

» Cette mélopée ressemblait à la déclamation d'aujourd'hui, beaucoup moins que notre récit moderne ne ressemble à la manière dont on lit la gazette.

» Je ne puis mieux comparer cette espèce de chant, cette mélopée, qu'à l'admirable récitatif de Lulli, critiqué par les adorateurs des doubles croches, qui n'ont aucune connaissance du génie de notre langue, et qui veulent ignorer combien cette mélodie fournit de secours à un acteur ingénieux et sensible.

» La mélopée théatrale périt avec la comédienne Duclos, qui n'ayant pour tout mérite qu'une belle voix, sans esprit

et sans ame, rendit enfin ridicule ce qui avait été admiré dans la Desœillets et dans la Champmeslé.

» Aujourd'hui on joue la tragédie séchement ; si on ne la réchauffait point par le pathétique du spectacle et de l'action, elle serait très insipide. Notre siècle, recommandable par d'autres endroits, est le siècle de la sécheresse. » VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Chant, Musique, Mélopée.

— Je prie la divine Électre, dont je me confesse très indigne, de ne point trouver mauvais que j'aie chargé son rôle de quelques avis. Je n'ai point prétendu noter son rôle, mais j'ai prétendu indiquer la variété des sentiments qui doivent y régner, et les nuances des sentiments qu'elle doit exprimer. C'est l'*allegro* et le *piano* des musiciens. J'en use ainsi depuis trente ans avec tous les acteurs, qui ne l'ont jamais trouvé mauvais; et je n'en ai pas moins de confiance dans ses grands talents, dont j'ai toujours été le partisan le plus zélé. » VOLTAIRE, *Lettre* 39, *à Mlle Clairon*, janvier 1750.

— On cadençait alors (1689) les vers dans la déclamation ; c'était une espèce de mélopée : et en effet les vers exigent qu'on les récite autrement que la prose. Comme, depuis Racine, il n'y eut presque plus d'harmonie dans les vers raboteux et barbares qu'on mit jusqu'à nos jours sur le théâtre, les comédiens s'habituèrent insensiblement à réciter les vers comme de la prose; quelques-uns poussèrent ce *mauvais goût* jusqu'à parler du ton dont on lit la gazette ; et peu, jusqu'au sieur Lekain, ont mêlé le pathétique et le sublime au naturel. Madame de Caylus est la dernière qui ait conservé la déclamation de Racine. Elle récitait admirablement la première scène d'*Esther :* elle disait que Mme de Maintenon la lisait aussi d'une manière fort touchante. » VOLTAIRE, Note sur les *Souvenirs de Mme de Caylus.*

Mme de Caylus, morte à Paris le 15 avril 1729, à l'âge de cinquante-six ans, a pu faire connaître tout le charme et la puissance de sa diction racinienne à Voltaire.

— Outre l'art pompeux du cothurne embelli par l'harmonie, que n'ai-je le temps de vous détailler tout ce que l'art de

la riante Thalie dut autrefois au secours des flûtes tyriennes, sans l'accompagnement desquelles le célèbre Roscius ne joua jamais? Si je me fixais sur des preuves spécieuses, ne pourrais-je pas dire avec Quintilien, que l'art de l'éloquence parfaite n'est donné à aucun orateur, s'il ignore la musique; que sans elle il ne peut connaître ni employer ce nombre, cette gracieuse euphonie mère de la persuasion, ce mélange de sons diserts et nerveux, ces chutes harmonieuses, ces silences ménagés, ces reprises énergiques, ces suspensions étudiées, ces gestes pleins d'expression, cette décence de mouvements, ces tours pathétiques et pénétrants qui éveillent l'esprit de l'auditeur, qui fixent l'attention, qui enlèvent le consentement et le suffrage; enfin ce talent de l'insinuation qui fait les Démosthènes et les Patrus...

» Après tout, si nous étudions la nature, ne trouvons-nous pas même sur la scène chantante plus de fidélité aux convenances, que sur les théâtres tragiques, où l'on prête aux héros pour langage une poésie déclamée? L'harmonie ne sut-elle pas toujours beaucoup mieux que la simple déclamation imiter les vrais tons des passions, les profonds soupirs, les sanglots, les éclats douloureux, les tendres langueurs, les gémissements entrecoupés, les inflexions pathétiques, toute l'énergie du cœur? Des plaintes chantées sont plus sûres de nos larmes, et les tendres sentiments rendus par l'harmonie en sont plus tendres de moitié. C'est encore dans ce temple que cette déesse puissante, rivale de la nature, sait exprimer, personnifier, articuler tout, et même sans le secours des paroles; *non, ni* le pinceau des Apelles, ni le ciseau des Phidias, ni le burin des Alcimédons, ni l'aiguille de Minerve elle-même, ne donnerait jamais à leurs imitations cette ame, cette expression, cette vie que la musique sait donner à ce qu'elle veut caractériser. » GRESSET, *Discours sur l'Harmonie.*

— Mais, dira-t-on, vous semblez louer les acteurs des anciens, d'une chose qui passe pour un défaut. En disant d'un acteur qu'il chante, on croit le blamer. Je réponds que cette

expression renferme véritablement un reproche dans notre usage, mais c'est uniquement à cause du sens limité dans lequel nous avons coutume d'employer le mot de *chanter*, lorsque nous nous en servons en parlant de la déclamation théâtrale. Il est établi qu'on ne dise d'un acteur *qu'il chante*, que lorsqu'il chante mal à propos, lorsqu'il se jette sans discernement dans des exclamations peu convenables à ce qu'il dit, et lorsque par des tons ampoulés et remplis d'une emphase que le sens des vers désavoue, il met hors de propos dans sa déclamation un pathétique toujours ridicule, dès qu'il est faux. On ne dit pas d'un acteur *qu'il chante* lorsqu'il ne place qu'à propos les soupirs, les accents les plus aigus et les plus graves, comme les tons les plus variés. Enfin lorsqu'il emploie dans les endroits où le sens de ce qu'il dit le permet, la déclamation la plus approchante du chant musical. On ne dit point de l'actrice (Mlle Desmares) qui daigne encore jouer quelquefois le rôle de Phèdre dans la tragédie de Racine, *qu'elle chante* le récit du troisième acte qui commence par ces mots : *Juste ciel ! Qu'ai-je fait aujourd'hui?* quoique sa déclamation ne soit alors différente du chant musical, que parce que les sons que forme une personne qui déclame ne sont point frappés séparément et ne reçoivent pas leur perfection dans les mêmes parties de l'organe de la parole, que les sons que forme une personne qui chante.

» On voit bien que le chant vicieux dont je viens de parler, ne saurait être imputé aux acteurs de l'antiquité. Ils avaient tous fait un long apprentissage de leur art, et presque toujours ils ne faisaient que réciter une déclamation composée par des hommes dont cette tâche était la profession particulière.....

» Ces compositeurs de déclamation élevaient, rabaissaient avec dessein, variaient avec art la récitation. Un endroit devait quelquefois se prononcer suivant la note plus bas que le sens ne paraissait le demander, mais c'était afin que le ton élevé où l'acteur devait sauter à deux vers de là frappât davantage. C'est ainsi qu'en usait l'actrice (Mlle Champmeslé)

à qui Racine avait appris lui-même à jouer le rôle de Monime dans *Mithridate.* Racine, aussi grand déclamateur que grand poète, lui avait appris à baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander.

> Si le sort ne m'eût donnée à vous,
> Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.
> Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage
> Nous nous aimions.

Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit : *Nous nous aimions*, pour prononcer

> Seigneur, vous changez de visage.

Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, était excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchait qu'à tirer son secret, vient de jeter, elle et son amant Xipharès dans un péril extrême. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, IIIe partie, sections VIII et IX.

— Je regarde la déclamation comme une autre espèce de musique ; et dans mon sens un musicien, qui saura bien réciter des vers, aura de grands avantages pour y mettre une note savante et naturelle. Le récit des comédiens est une manière de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable. Mais elle la sait conduire avec beaucoup d'art, elle y donne à propos des inflexions si naturelles, qu'il semble qu'elle ait véritablement dans le cœur une passion qui n'est que dans sa bouche. » *Entretiens galants*, LA MUSIQUE, tome II, page 91. Paris, 1681.

Voyez *l'Armonia del nudo parlare, ovvero la musica ragione della voce, di Teod. Osio*, Milano, 1637, in-8.

— Comme il avait formé Baron, il avait formé la Champmeslé ; mais avec beaucoup plus de peine. Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait. » LOUIS RACINE, *Mémoires sur la vie de son père.*

Mlle Desmares, Mlle Duclos surtout, chantèrent plus musicalement encore ; cette dernière avait fait son apprentissage à l'Opéra, dont elle fut *prima donna* de 1687 à 1693.

Grétry figura sur du papier blanc les intonations, les intervalles et les accents de Mlle Clairon, récitant des vers du grand duo de *Silvain : Dans le sein d'un père.* Il usa du même artifice pour le trio de *Zémire et Azor : Ah ! laissez-moi la pleurer*, et cette fois la diction du philosophe Diderot lui servit de modèle. Voyez *Essais sur la musique*, du citoyen Grétry, 3 volumes in-8, Paris, an V, pages 201 et 225 du tome 1er.

Gluck consultait Lekain pour ses airs et ses récitatifs.

Talma chantait aussi quelquefois, et dans ses effets les plus admirés je reconnaissais fort bien le récitatif préparant une impétueuse cavatine. La *prima donna* de la Comédie-Française obtient aujourd'hui les mêmes résultats par des moyens identiques : Mlle Rachel module, récite et chante *quoi qu'on die*, et c'est à cause de cela que vous l'applaudissez tant. A force d'atténuer les procédés les plus ingénieux comme les plus flatteurs d'un art, on le réduit à néant. Pourquoi permettez-vous à Mme Saint-Léon de s'exercer à la danse ? Au lieu de bondir avec l'énergie d'une lionne, de voltiger comme un oiseau, de se balancer en sylphide gracieuse; au lieu de triller avec ses jambes, de courir sur la pointe de ses pieds, ne serait-il pas infiniment plus naturel que cette virtuose marchât comme une oie ou comme un bourgeois de Paris? On nous parle sans cesse de la vérité dramatique, sans faire attention que tout est faux, que tout doit être faux au théâtre. Je dirais absolument tout, si je n'avais de mes propres yeux vu d'heureux amants se rouler sur des gerbes de paille réelle dans *la Fille mal gardée.* Le vin de Champagne du *Comte Ory* n'est trop souvent que de l'eau de Seltz.

C'est à Rome et du temps de ses empereurs, que la vérité dramatique était observée d'une manière parfaite, mais effroyable. Peut-être ne voudriez-vous pas de cette vérité si complètement vraie. — Il y a des hommes, dit un historien, qui ressemblent proprement aux petits enfants, lesquels voyans bien souvent baller et jouer des gens qui ne valent rien, sur les echafaulx où l'on joue quelques jeux, vestus de sayes de drap d'or, et de grands manteaux de pourpre, couronnez de couronnes, les ont en estime et admiration, comme les reputans bienheureux, jusques à ce qu'ils voient à la fin qu'on les vient percer les uns à coups de javeline, les autres fouëtter, ou bien qu'ils voient sortir le feu ardent de ces belles robbes d'or là si précieuses et si riches. » PLUTARQUE, *des Délais de la justice divine*, § XIX.

On sait que les Romains faisaient servir à leurs amusements les supplices même des criminels, et que de les voir déchirer par des bêtes féroces, était un des plaisirs ordinaires des jeux du cirque. Des gladiateurs devaient s'y battre jusqu'à la mort, tomber gracieusement sur l'arène, et rendre le dernier soupir dans une pose qui méritât les applaudissements de l'assemblée. Par un raffinement de barbarie dont on trouve quelques traces chez les anciens, ils faisaient remplir dans les pantomimes tragiques, par des criminels condamnés à la mort, des rôles tels que celui d'Hercule sur le mont Æta, de Créuse lorsque Médée la fit périr, de Prométhée sur le mont Caucase, et se donnaient le plaisir de voir ces événements représentés avec une horrible vérité. Martial, *Spectaculorum Liber*, épigramme 7, nous montre Laureolus, jouant le rôle de Prométhée, au lieu d'un vautour c'était un ours qui le mettait en pièces; épigramme 11, un autre représentant Orphée déchiré par les Bacchantes, des ours étaient encore substitués à ces dernières. A ce sujet, Tertullien dit, en son *Apologétique*, chapitre XV, — Vos dieux même sont représentés souvent par des criminels. En effet, nous avons vu quelquefois Atys, ce dieu de Pessinonte, chatré sur le théâtre. Un autre qui brulait tout vivant, représentait Her-

cule. Enfin n'avons-nous pas ri, au milieu du spectacle atroce des gladiateurs qui se battent à midi, en voyant Mercure aller avec une baguette de fer rouge, examiner si ceux qui gisaient étendus sur le sable étaient bien morts. »

Plutarque fait allusion à quelque représentation de ce genre, et les robes d'or si précieuses et si riches, sont de la même espèce que la *tunica molesta* dont parle Juvénal, vers 235 de la *Satire VIII.*

Les courses de taureaux de l'Espagne sont un reste de ces spectacles où le sang humain doit couler sur la scène pour allécher et satisfaire la curiosité du public. Les Persans ont plus fidèlement conservé les traditions romaines en leurs *tazièhs*, où l'on représente les combats soutenus par les deux petits-fils de Mahomet, leur mort et la captivité de leur famille. Autrefois et pendant longtemps, deux Persans entraînés par leur zèle religieux, se dévouaient à la mort en se chargeant des rôles de Husseïn, de Hassan. Ils étaient réellement décapités en scène, et, chaque année, plusieurs concurrents se présentaient pour obtenir la licence de monter à leur paradis en suivant le même chemin. Ce zèle s'est bien ralenti; maintenant les têtes des représentants de Husseïn, de Hassan ne tombent plus sous le glaive; un adroit escamotage les sauve. S'il y a des morts, on les compte parmi les combattants qui frappent de manière à rendre l'imitation parfaite.

A cette vérité d'exécution, de mise en scène, les anciens joignaient un grand luxe de costumes et de décors. Plutarque blâme la prodigalité des Grecs; mais tout en la blâmant il nous la fait connaître, disant :

— IX. Quel proffit doncques est-ce que ces belles tragædies ont apporté à la ville d'Athenes, qui soit comparable à celuy que luy apporta le bon sens de Themistocles, qui fut cause d'y faire rebastir les murailles de la ville, ou la vigilance et sollicitude de Pericles qui orna le chasteau de tant de beaux edifices, ou Miltiades qui la delivra du peril de servitude, ou Cimon qui luy acquit la seigneurie et principauté de la

Grece? Si la sapience d'Euripide, ou l'eloquence de Sophocles, ou le beau parler d'Æschylus, l'eussent delivrée de quelque inconvenient, ou luy eussent acquis quelque gloire, il seroit par adventure bien raisonnable de parangonner les poëticques inventions aux triomphes et trophæes, et le conseil des capitaines au theatre, et les prouësses et haults faicts d'armes à la science de composer et faire jouer de belles comædies et tragædies.

» X. Voulez-vous que nous introduisions en place les personnages mesmes, en attribuant à chascun d'eux l'entrée qui leur est convenable, avec les marques et enseignes de leurs faicts? Viennent doncques en avant d'un costé, les poëtes au sons des flustes, des lyres et violons, disans et chantans, Seigneurs il fault faire silence, et se tirer arriere qui ne fait profession de noz lettres, qui n'a la langue pure et nette, qui n'a ny chanté ni ballé aux sainctes cerimonies du service des Muses gentilles, et qui n'est point profès ès saincts mysteres bacchiques de Cratinus le grand mangeur. Qu'ils portent quant et eulx tout leur equipage, les habillements des joueurs, les masques, les autels, qui sont dressez sur les eschaffaux, les feintes et engins à faire descendre les dieux, les tripieds d'or pris de leurs victoires : et après eulx leurs joueurs, comme un Tragus, un Nicostratus, un Callipides, un Meniscus, un Theodorus, un Polus, les supports et satellites qui courtisent et accompagnent la tragædie, comme une riche et sumptueuse dame, ou bien des recuiseurs, doreurs et peintres d'images qui la suivent, et que lon face provision de robbes, d'habillements de jeux, de masques, de braguesques et chausses de pourpre, d'engins à employer les feintes sur la scene (1), de baladins et de satellites, de tout ce peuple là malaisé à manier (2) qui sert à tels jeux, et dont le defray est de grande despense. A quoy regardant un La-

---

(1) De machines pour mettre en jeu les décorations.

(2) A cet égard rien n'est changé depuis lors.

conien rencontra fort bien quand il dit : Que les Atheniens s'abusoient et failloient bien lourdement de despendre tant, et de faire à bon esciens pour jouer : c'est à dire, de consumer les deniers qu'il faudroit à mettre sus une grosse armée de mer, et à soudoyer un puissant exercite de terre, à faire jouer des jeux en un theatre : car qui voudra faire le compte, combien leur a cousté chascune comœdie, il se trouvera que le peuple athenien a plus despendu à faire jouer les tragædies des *Bacchantes*, ou des *Phœnisses*, ou des *OEdipes*, ou *Antigone*, ou faire representer les actes d'une *Medea*, ou d'une *Electra*, que non pas à faire la guerre aux barbares, pour acquérir empire sur eulx, ou pour deffendre leur liberté contre eulx : car les capitaines bien souvent menoient leurs hommes aux battailles, leurs aiants fait commandement de porter des vivres auxquels il ne fallust point de feu. Et certainement les capitaines des galeres aiants fait provisions de farines seulement, et pour viande d'oignons et formage, pour leurs hommes de rame, ils les embarquoient dedans les galeres : là ou les entrepreneurs qui faisoient les jeux et les danses à leurs despens, donnoient à leurs baladins des anguilles, des tendres laictues, des saulces où il entroit de l'ail et de la moëlle, et les festoyoient ainsi delicieusement et longuement pour leur exercer la voix. Or de ces defrayeurs là ceulx qui demouroient vaincus n'en avoient autre chose, sinon qu'ils en étoient mocquez, farcez et injuriez : et à ceux qui y estoient victorieux, il ne leur en restoit pas un tripied ny une autre marque de la victoire, comme disoit Demetrius, mais un servir d'exemple de ceux qui ont follement despendu le leur, et ont laissé leur maison comme une sepulture vuyde : telles sont les fins à quoy conduit les hommes la despense de la poësie, et rien de plus honorable. » PLUTARQUE, *Si les Athéniens ont été plus excellents en armes qu'en lettres.*

A Rome le comédien Æsopus ne se contentait pas des anguilles à la tartare et des tendres laitues accommodées à la moelle de bœuf : — Icelui Æsope estoit si riche de gages et

bien faicts qu'il avoit, tant de la chose publique comme des particuliers, que par excessive prodigalité dont il usa longuement, encore ne peut il despendre son avoir. Pline récite au x[e] de ses livres que entre les prodigalités resnommées le plat de Æsope estoit en grande admiration. Ce plat estoit une invention que il feist pour servir en un banequet, et c'estoit de cent petits oyseaulx comme linotes, cochevis, estourneaux, merles, calendres et autres oyseaulx qui peuvent imiter la voix humaine et parler quand ils sont apprins, qui pour lors se vendoient à Romme cherement, ainsi qu'il peult apparoir par les paroles de Pline qui dit que ils coustoient six mille sesterces (1169 francs) la piece, qui estoient en somme six cens mille sesterces, (116,900 fr. et plus de notre monnaie, ces évaluations ayant été faites en 1784). » GUILLAUME BUDÉ, **Epitome de asse.**

Tout le mérite de ce plat, ajoute Pline, était d'offrir un mets formé de tous les volatiles qui réussissent le mieux à l'imitation de la voix humaine. L'ingrat Æsope aurait dû rougir de respecter si peu la source des grandes richesses qu'il devait à cet art.

— Le peuple se figure qu'un comédien est un homme doué d'une bonne mémoire, qui récite presque machinalement des vers qu'il sait par cœur. Il faut pour former un bon comédien autant de peine, autant de soins, de travaux et de génie que pour faire un grand poète. Je dis plus, il faut que le comédien naisse comédien, comme il faut que le poète naisse poète ; le siècle d'Auguste a produit plusieurs grands poètes, et je ne connais dans le même siècle que Æsopus et Roscius de comédiens distingués. Sous le règne de Louis XIV vécurent les Corneilles, les Racines, les Despréaux, les La Fontaines ; Baron fut le seul qui parvint à la perfection de son art. Son jeu muet égalait celui dont il accompagnait sa diction. » M[lle] COCHOIS, *comédienne du roi de Prusse*, **Lettre au marquis d'Argens,** août 1746.

Si l'on avait conservé la cantilène tragique de Montfleury, de M[lle] Champmeslé, de M[lle] Duclos, à la Comédie-

Française, pendant un siècle, c'était pour la tourner en ridicule dans une scène de *l'Impromptu de campagne.* Les acteurs imitaient aussi la démarche cadencée, les gestes raides et compassés des anciens tragédiens de campagne. Le jeune Talma divertissait le public en lui montrant cette caricature, lorsque venait son tour de paraître dans le rôle d'Éraste, du drame facétieux de Philippe Poisson.

— Plusieurs personnes dignes de foi m'ont assuré que Molière, guidé par la force de son génie, avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière. J'ai encore ouï dire que Beaubourg et quelques autres acteurs de notre théâtre en avaient usé ainsi. »

L'auteur des *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, l'abbé Dubos, en faisant une longue excursion dans le domaine de la musique, nous prouve qu'il était un bien pauvre musicien. A lui permis de rapporter naïvement les propos relatifs à la prétendue notation de Molière et de Beaubourg; mais au lieu de nous présenter cette notation comme une chose toute simple, d'une pratique usuelle et fréquente, il aurait dû nous en démontrer l'impossibilité. Le tragédien Larive s'est chargé de ce soin, en essayant de noter quelques douzaines de vers saillants; les < > qu'il a posés sur ces fragments de drames seront toujours d'une parfaite inutilité pour les disciples qui voudraient y trouver des éléments, des repères d'intonation. Ce qui n'empêche pas du tout que Grétry n'ait pu s'aider utilement de la diction de Mlle Clairon, et de Diderot pour écrire en réelle musique les accents inappréciables de ces parleurs bien disants. Musicien subtil, intelligent, il a saisi les contours d'un croquis vague et fugitif, dont il a formé quelques traits d'une peinture solide et bien arrêtée. La musique se cache dans la déclamation comme l'or dans le minerai; c'est au fondeur, à l'orfèvre à l'en tirer pour le façonner en bijoux.

Si l'éloquence parvient à se rendre maîtresse des esprits, c'est qu'elle emprunte ses plus beaux mouvements à la mu-

sique ; j'en atteste le témoignage du plus grand orateur de la Grèce. Démosthène a dit : — La force de l'éloquence consiste presque toute dans les différents tons que l'on sait donner prudemment à sa voix, et dans les divers gestes que l'on fait pour amener la persuasion. Ce sont là, n'en doutez pas, les aiguillons les plus puissants et les plus capables d'émouvoir les ames et de les emporter dans les sentiments de l'orateur. » Il serait inutile de prouver que ces différents tons de voix, et ces gestes harmonieusement cadencés, mesurés, sont du domaine de la musique, de qui l'art de bien dire les emprunte. Ne voit-on pas tous les jours des personnes débiter des choses vulgaires, et les présenter avec un beau ton de voix et des gestes parfaitement réglés, persuader beaucoup mieux que ceux qui disent mal d'excellentes choses ?

Aussi la Comédie-Française avait-elle défendu, le plus gracieusement du monde, à Monvel, à Molé, de lire aucun manuscrit à son comité d'examen. Le charme de leur élocution, leur séduisante mélodie avait fait accepter à l'unanimité des suffrages trop de pièces misérables, que le public moins indulgent sifflait sans pitié quand elles arrivaient au théâtre. Voilà certes d'habiles musiciens, des rossignols perchés sur le pinacle du temple de l'harmonie.

S'il vous plaît de tomber dans un abîme, afin de connaître jusqu'où la maladresse de la diction peut descendre ; si, par fantaisie, ou par un de ces dévouements qu'une oisive curiosité peut inspirer, vous êtes desireux d'entendre bégayer, bredouiller, coasser, croasser, gacher, rabacher, détonner, estropier, massacrer à dire d'experts, des discours trop souvent pitoyables, allez assister aux séances publiques de l'Institut national de France. J'ai vu des peintres, des statuaires, des graveurs, des architectes, en sortir indignés, courroucés, furieux ; les musiciens s'étaient sauvés dès la première phrase, et les chats du quartier méditaient leur retraite.

Livius Andronicus, poète célèbre qui vivait à Rome cinq cent quatorze ans après sa fondation, et cent vingt ans après

qu'on y eut ouvert les théâtres, jouait dans une de ses pièces. L'usage était alors que les poètes dramatiques montassent eux-mêmes sur la scène pour y réciter dans leurs ouvrages. Le peuple qui se donnait déjà la liberté de faire répéter les endroits qui lui plaisaient : le peuple à force de crier *bis*, fit réciter si longtemps Andronicus, son acteur favori, qu'il s'enroua. Hors d'état de continuer, il obtint du public de se faire remplacer par un esclave posté devant le joueur d'instruments. Tandis que l'esclave récitait, Andronicus fit les mêmes gestes qu'il avait faits en récitant lui-même. On reconnut que son action était beaucoup plus animée, parce qu'il employait toutes ses forces à gesticuler quand un autre était chargé du soin et de la peine de prononcer. De là, dit l'historien Tite-Live, naquit l'usage de partager la déclamation entre deux acteurs, et de réciter à la cadence du geste des comédiens. Cet usage a si bien prévalu que les comédiens ne prononcènt plus eux-mêmes que les dialogues.

Macrobe assure que Roscius touchait neuf cents francs par jour des deniers publics, et que cette somme était pour lui seul. *Saturnales*, livre II, chapitre 10.

Jules César donna vingt mille écus à Laberius pour engager ce poète à jouer dans une pièce qu'il avait composée.

La prose de Racine, de Pascal, de Molière, de Bossuet, de Voltaire, de Massillon, de Montesquieu, de Buffon, de J.-J. Rousseau même ! qui, sans être musicien, avait du moins le sentiment de la musique, est plus ou moins bourrée de tous les défauts que j'énumérais tout à l'heure. Elle charme l'esprit et le cœur par l'originalité, l'énergie, la profondeur, le brillant, le pittoresque, la poésie de la pensée. Admirable à cet égard, sublime quelquefois, cette prose n'en attriste pas moins l'oreille et les yeux, quand elle ne les met pas au supplice.

Comment voulez-vous que des professeurs aveugles et sourds, au point de tout admirer dans vos illustres prosateurs, au point de vanter même leurs insupportables cacophonies, puissent être d'aucun secours pour les Français

desireux de connaître les richesses mélodiques de leur idiome? Peut-on enseigner ce qu'on n'a jamais su? Peut-on signaler ce qu'on n'a jamais vu soi-même? Peut-on décomposer, anatomiser un langage, en découvrir les os, les arètes, les nerfs, les muscles, les tendons, mettre à nu tous ses éléments sonores, pour apprendre à construire le discours d'une manière énergique et suave, si l'on ne voit qu'une motte d'argile ou de beurre dans ce corps si diversement articulé? Tout ce qui doit intéresser, récréer le sens de l'ouïe est musical. La poésie est une musique, la prose est une musique; il faut donc que l'une et l'autre aient leur mélodie. Un mot qui vient brutalement se heurter contre un autre, détruit tout l'effet d'une période qui procédait merveilleusement, tranche le fil du discours, rompt le charme, effarouche l'oreille prête à se révolter. Peut-être ne consentira-t-elle plus à rendre son attention à l'orateur assez maladroit pour l'avoir troublée dans ses jouissances. Un effet pittoresque se présente; il est permis à l'écrivain de le charger de dissonances; mais au moins devrait-il savoir les préparer et les sauver.

Racine et Bossuet, Voltaire et Montesquieu, prosateurs poétiques, rimants ou non rimants, sont des musiciens exécutant des compositions admirables sur un clavecin qui n'est pas d'accord. Quelques tours de clé suffiraient pour ramener au ton les cordes fausses; mais comme ils s'exercent devant un auditoire parisien, nul ne réclamera contre des solécismes, des barbarismes de mélodie, qui ne peuvent l'offenser puisque son oreille est d'une corne assez dure pour ne pas les sentir.

— Le lende*main il me me*na dans un autre cabinet. Ce sont ici les poètes, me *dit*-il; c'est-à-*dire* ces auteurs *dont* le *métier* est *de mettre des* entraves au bon sens, et d'accabler la raison sous les agréments, comme on ensevelissait autrefois les femmes sous leurs ornements et leurs parures. Vous les connaissez; ils ne sont pas rares chez les orientaux, où le soleil plus ar*dent sem*ble échauffer les imaginations *mêmes*.

» Voilà les *poèmes* épi*ques*. Hé ? *qu'est*-ce *que* les poèmes épi*ques?* En vérité, me dit-il, je n'en sais rien : les connaisseurs disent *qu'on* n'en a jamais fait *que* deux ; et *que* les autres, *qu'on don*ne sous ce *nom*, *ne* le *sont* point : *c'est aussi ce que* je ne *sais* pas. Ils disent, de plus, *qu'il* est impossible d'en faire de nouveaux; et cel*a est* encore plus surprenant.

» Voici les poètes dramati*ques qui*, selon moi, sont les poètes par excellence, et les maîtres des passions. Il y en a de deux sortes; les comi*ques*, *qui* nous remuent si doucement; et les tragi*ques*, *qui* nous agitent avec tant de violence.

» Voici les lyri*ques*, *que* je méprise autant *que* j'estime les autres, et *qui* font de leur art une harmonieuse extravagance. » MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, 137.

Quant à l'extravagance, je suis de l'avis de Montesquieu, mais je ne conviens nullement qu'elle soit harmonieuse, bien au contraire ! Le hasard veut que ma citation devienne un glaive à deux tranchants; elle fournit un échantillon de la prose infiniment dissonante et raboteuse du critique. Le même auteur dit autre part :

— Aristodème, tyran de Cumes, cher*cha à* (1) *é*nerver le courage de la jeunesse. Il voulut que les garçons *laissassent* croître leurs cheveux, comme les filles; qu'ils les *ornassent* de fleurs, et *portassent* des robes de différentes couleurs jusqu'aux talons; *que* lors*qu'ils* allaient chez leurs maîtres de danse et de musique, des femmes leur *portassent* des parasols, des parfums et des éventails; que, dans le bain, elles leur *donnassent* des peignes et des miroirs. Cette éducation durait jusqu'à l'âge de vingt ans. Cela ne peut convenir *qu'à un* pe*tit ty*ran *qui ex*po*se sa sou*veraineté pour défendre sa vie (2). » *De l'Esprit des Lois*, livre x, chapitre 12.

Est-il une filasse, une tignasse plus difficile à peigner que ces phrases d'une prose modèle ?

---

(1) Double hiatus.

(2) Si j'ai reproduit ce paragraphe dans le *Musiciana*, croyez que c'est après l'avoir traduit en bon français.

— Trois vais*seaux sont* arrivés ici. — *J'y ai vécu com*me. — Je remar*que que cela lui* fait plaisir. — Pourvu qu'*on con*vienne *qu'ils.* » *Lettres persanes*, 67 et 100.

— Quels *sons sont* capables de faire naître la bassesse de l'ame. » *De l'Esprit des Lois*, livre IV, chapitre 8.

Les Plaisirs font *des* guirlan*des dont* ils lient les *deux* amants. » *Le Temple de Gnide*, chant Ier. — Il y *a à* Gnide. Chant II. — Il y *a à* Gnide. Chant III. — *Pan pa*raissait. Chant VI.

La prose marche dans toute sa force, et jouit d'une liberté plénière pour l'arrangement de ses mots. La rime ne la contraint pas à dire des bêtises, à rejeter le mot propre trop long ou trop court. Pourquoi ne pas la purger des horribles accrocs, des cacophonies insupportables, des cruelles dissonances qui viennent à chaque ligne tourmenter, déchirer l'oreille? Une légère inversion, une épithète adroitement interposée, un changement dans le tour de la phrase, sans altérer la pensée de l'auteur, lui donneront au contraire une poétique énergie, et la rendront coulante, limpide, harmonieuse, en faisant disparaître les quintes patentes ou cachées, les quartes non préparées, les fausses relations, les octaves appauvrissantes, de cette musique d'une autre espèce, qui pourrait charmer toujours des oreilles délicates, au lieu de les mettre à la torture avec une constance désespérante.

On ne fait jamais le mal avec tant d'aplomb et si complétement, que lorsqu'on le fait en sûreté de conscience, a dit je ne sais plus quel philosophe. Les Français, en 1852, sont encore dans un état d'insensibilité, de barbarie tel, à l'égard de l'oreille, qu'ils ne remarquent en aucune manière les effroyables défauts de leurs prosateurs les plus illustres (1). Les grammairiens, les rhéteurs, qui professent dans les collèges en

(1) Aujourd'hui les arts sont le coté faible des Anglais. Leur langue met en fuite la mélodie; ils nous rendent le service d'avoir une oreille plus barbare que la nôtre. » J.-J. Ampère (de l'Institut). *Espagne et Angleterre*, Revue des Deux-Mondes, 15 février 1850.

savent sur ce point beaucoup moins que le populaire, puisque leur oreille s'est dès longtemps pervertie aux échos des universités, conservatoires où l'on apprend à parler faux ; où l'on n'a pas la moindre idée de la mélodie que l'on pourrait donner au langage français. Maîtres et disciples sont plongés dans une atmosphère empestée, dont nul ne sent la mauvaise odeur. Ils nagent tous dans un océan de cirage, véritable mer Noire, et nul ne s'aperçoit que ses voisins en sortent avec le teint d'ébène des diables ou des Nubiens : ils ignorent le mal, et le font en sûreté de conscience ; leur aplomb n'a rien que de très naturel.

Vous les verrez exalter avec un enthousiasme d'énergumène, ou bien avec le calme réfléchi de la raison, sur les trônes de l'université comme dans leurs écrits, sans observations, remarques, doutes, réticences, ni réserves critiques, une prose où l'on rencontre des milliers de phrases telles que celles-ci :

— Tant d'assemblées d'une compagnie aus*si cé*lèbre qu'est la faculté de Paris, *et où il* (1) s'est passé tant de choses *si extraordinaires* et *si hors* d'exemple, en *font con*cevoir une *si haute* idée qu'on ne peut croire qu'il n'*y e*n ait un sujet bien *extraordinaire.* » PASCAL, *Lettres écrites* à un *provincial*, Lettre 1re.

— *Quelques* uns même, pas*sant* plus *avant*, ont déclaré *que*, *quelque* recherche *qu'ils* en aient faite, ils ne les *y ont* jamais *trouvées*, et *que* même ils *y en ont trouvé* de toutes contraires. Ils *ont* deman*dé en*suite avec instance *que* s'il y avait *quelque* docteur *qui* les *y eût vues*, il *voulût les* montrer ; *que* c'était une chose *si facile* (2), *qu'elle* ne pouvait être refusée, puis*que* c'était un moyen sûr de les réduire tous, et M. Arnauld *même : mais* on le leur a toujours refusé. Voi*là* ce *qui* s'est passé de ce coté-*là.* » *Idem, idem.*

---

(1) *Éouil* et, plus bas, *éouelle,* ne vous semblent-ils pas venir du pays des Kabyles?

(2) *Si fa si* doit être approuvé par les musiciens, avec ou sans bémols à la clé.

— Ain*si s'ils sont* (1) *con*formes aux jésuites..... » *Idem*, Lettre 2e.

— Quelle partie du monde n'a pas ouï les victoires du prince de Con*dé*, *et* les merveilles de sa vie ? » Bossuet, *Oraison funèbre du grand Condé.*

— Un Scipi*on*, *un* César, un Alexandre, tous privés de la connaissance de *Dieu et ex*clus de son royaume éternel. » *Idem, idem.*

— A la vue du saint viati*que qu'il* avait tant desiré. » *Idem, idem.*

— Celui *qui* règne dans les cieux, et de *qui* relèvent tous les empires, à *qui* seul appartient la gloire, la majes*té et* l'indépendance, *est* aus*si* le *seul qui se* glorifie de faire la *loi aux rois*, et de leur donner, quand il lui plaît, *de* gran*des* et *de* terribles leçons. » Bossuet, *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre.*

— Que Philippe de Fran*ce son se*cond fils... » *Idem*, *idem.*

— Qu'une prin*cesse si ché*rie de tout l'univers... » *Idem, idem.*

— Tout ce qui se mesure finit; et tout ce *qui est né* pour fi*nir n'est* pas tout à fait sorti du néant *où il* est replongé. Si *notre être*, si *notre* substance n'est rien, tout ce que nous bâtissons dessus que peut-il être ? » *Idem*, *idem.*

— *Son* grand cœur a *surpassé sa naissance.* » *Idem*, *idem.*

— Contractant *son sourcil sur son* regard oblique. » Lamartine, *la Chute d'un Ange*, xe vision.

— J'étais *donc encore* (2) *destiné à* rendre ce devoir funèbre. » Bossuet, début de l'*Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans.*

---

(1) *Si si so* paraît encore très musical, l'auteur affectionnait le ton de *si.*

(2) Ce fils donc, qu'a pressé la soif de sa vengeance.

Corneille, *Nicomède*, Acte I, Scène 5.

Cacophonie qu'il faut éviter encore, *donc qu'a.*

Remarque de Voltaire.

— *Où quoique* la vani*té ait été si sou*vent nom*mée*, *el*le ne l'*est* pas encore as*sez* à mon *gré.* » *Idem, idem.*

— Quand il *vou*lut sau*ver* la *ville* de Béthu*lie*, *il* ten*dit dans* la beauté de Judith un piège impré*vu et inévi*table à l'a*veu*gle brutalité d'Holoferne. » *Idem, idem.*

— Les enfants de *Dieu étaient éton*nés. » *Idem, idem.*

— Chacun demandait à *Dieu avec* larmes, qu'il abrège ses *jours pour pro*longer une vie si précieuse. » *Idem, idem.*

— Quoique le roi d'Angleterre, dont le cœur éga*le la* sa*gesse, sût* que la prin*cesse sa sœur.* » *Idem, idem.*

— On abandon*na aussi u*ne (1) procédure fort irrégulière que l'on avait *com*mencée *con*tre lui ; mais la liberté ne lui fut rendue *que cinq ans a*près, c'est-*à*-dire *à* la mort du cardinal de Riche*lieu : Dieu a*yant permis cette longue prison pour faire mieux connaître la pié*té ex*traordinaire de cet *abbé à* laquel*le le* fameux Jean de Werth, *qui*, *a*vec d'autres officiers étrangers, était alors aussi prisonnier au bois de Vincennes, ren*dit un té*moignage très particulier ; *car le cardinal* de Riche*lieu ay*ant voulu qu'il fût spectateur d'un ballet fort magnifi*que qui* était de sa compositi*on*, *et* ce général ayant *vu à* ce ballet un certain évê*que qui* s'empressait pour en faire les honneurs, il dit publi*que*ment *que* le specta*cle qui* l'avait le p*lus sur*pris en France, *c'é*tait d'y voir les saints en prison, et les évêques à la comédie. » Racine, *Abrégé de l'histoire de Port-Royal.*

— Ce ne fut pas *là la* seule *que*relle *que lui attira la ja*lousie de *la* direction. » *Idem, idem.*

— Les jésuites de ce pays-là n'ayant pu se résoudre à reconnaître la juridiction de l'évê*que que* le pape y avait envoyé, non seulement obligèrent cet évêque à s'enfuir de ce royau*me, mais* écrivirent des livres fort injurieux contre l'autori*té é*piscopale. » *Idem, idem.*

— Je prévois qu'il y aura bientôt matière à des ty*pes plus*

---

(1) Hiatus *utrumque feriens*.

magnifi*ques qu'il n'en a en*core imaginé. » RACINE, *Lettre IX, à Boileau.*

— C'est un grand ouvrage à cornes, avec quelques re*dans dans* le milieu. » RACINE, *à Boileau*, **Lettre XXIII.**

— Mon cher fils, vous me faites plaisir *de me mander des* nouvelles : mais *prenez* gar*de de* ne les *pas prendre dans* la Gazette *de* Hollan*de.* » RACINE, *à son fils*, **Lettre 1.**

— Voici des vers techni*ques qu'on* propose, *quelques* faibles *qu'ils* soient, pour montrer par *quelle* mé*thode on doit* rompre cette monotonie, *que* la loi de l'hémistiche semble entrainer avec elle. » VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique.*

— Toutes ces hypothèses, faites au hasard, et *qui* ne portent *que* sur des fondements rui*neux n'ont* point éclairci les idées, *et ont confon*du les faits. On a mê*lé la fable à la* physique : *aussi ces sys*tèmes (1)... » BUFFON, *Théorie de la terre.*

— Cela semble prouver aussi *que, quoique... Car, quand* on voudrait prouver *que dans* le *dé*luge universel tous les coquillages eussent *été e*nlevés du fond des mers... *Idem, idem.*

— De multiplier ain*si* des con*naissances* qui *sans cela se* seraient (1) peut-être évanouies. » BUFFON, *Manière de traiter l'histoire naturelle.*

— Les anciens ont bien rempli le premier, et sont peut-être *autant au-* (2) dessus des modernes par cette première partie que *ceux-ci sont* (1) au-*dessus d'eux* par la seconde. » *Idem, idem.*

— Vous respirez l'odeur de l'en*cens sans* apercevoir la main qui le brûle. » CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*

— Il n'a point dompté le cheval *pour pour*suivre la gazelle. *Idem, idem.*

— *Les aigles et les oiseaux aux* pieds *jau*nes poussaient des cris de joie. » *Idem, idem.*

— M. Thier*ry a in*génieusement remar*qué que* les pre-

---

(1) A six cent six sous, ces six cent six saucissons-ci.

(2) *Hottentot*, c'est encore de l'histoire naturelle.

mières lignes du prologue de la loi salique semblent être le texte d'une ancienne chanson. » *Idem, Études historiques.*

— Les femmes *qui ac*compagnaient la troupe, témoignaient pour ma jeunesse une pi*tié ten*dre, *et u*ne curiosi*té ai*mable. » *Idem, Atala.*

— *Et aussitôt, entrant en matière, m'a* dit que vous *lui a*viez *lu un* ouvrage de ma fa*çon où il y* avait beaucoup de bonnes choses... et qu'on *lui eût* don*né à en*tendre... Qu'on doit nécessairement aimer *Dieu, et en* des termes plus forts *que* ceux *qui é*taient dans mes vers... m'a dit *qu'il* n'y avait *que* des *coquins qui* pussent *con*tredire mon opinion. » BOILEAU, *Lettre* 46, *à Racine.*

— Comme dans cet endroit *qui a été* remarqué par plusieurs avant *moi, où il* dit en parlant de Neptune... » BOILEAU, *Traité du Sublime*, chapitre VII.

— Je veux *di*re qu'il faut bien se *don*ner *de* gar*de d'y* pren*dre* pour sublime... *Idem, idem,* chapitre V.

Cette prose iroquoise nous vient pourtant du législateur sans cesse invoqué, cité; de l'écrivain qui nous a dit en phrases bien ajustées :

> Il est un heureux choix de mots harmonieux.
> Fuyez des mauvais sons le concours odieux :
> Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée,
> Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée.

Pourquoi ce concours de mauvais sons, pourquoi ce détestable arrangement de syllabes cesserait-il d'être odieux, lorsque la prose cesse d'être rimée? Les vers sont faits pour être dits, pour être lus; il me semble que la prose n'a pas d'autre destination. Comme vos prétendus vers, la prose réelle que vous faites, ne doit-elle pas charmer aussi l'œil et l'oreille?

> Gardez qu'une voyelle a courir *trop ha*tée,
> Ne soit d'une voyelle en son che*min heur*tée.

Voilà ce que Boileau nous dit encore avec deux hiatus bien caractérisés, curieusement estampés dans les deux vers des-

tinés à promulguer la proscription de l'hiatus. Lisez sa prose, lisez ses vers, et fiez-vous aux donneurs de conseils. Boileau, se moquant de Chapelain, devrait au moins éviter lès cacophonies, les répétitions qu'il reproche avec tant d'aigreur à sa victime.

Qu'il maudirait le jour ou son ame *insensée*.
Perdit l'heureuse erreur qui charmait sa *pensée !*
Jadis certain bigot, d'ailleurs homme *sensé*,
D'un mal assez bizarre eut le cerveau *blessé*,
S'imaginant *sans cesse*, en *sa* douce manie,
Des esprits bienheureux entendre l'harmonie.

Satire IV, vers 102.

Du des*tin* des La*tins* prononcer les oracles....
*Traçât à pas tar*difs un pénible sillon.

BOILEAU.

Contre moi *dans la France enfantaient* des armées.

VOLTAIRE, *la Henriade*.

Mais, direz-vous, c'est dans l'*Art poétique*, dans l'œuvre rimée pour nous enseigner à faire des vers, que Despréaux a posé ces préceptes excellents. Les voyelles peuvent se hater, courir, vagabonder, extravaguer dans la prose, se heurter *ad libitum*, *a piacere*, pour le plus grand supplice de notre oreille. Supplice que ce même Boileau ne manque point de nous faire éprouver, quand nous lisons sa prose. N'aurait-il pas voulu joindre l'exemple au précepte ?

Si *l'Art poétique* de ce maître n'est point *l'Art d'écrire* avec ou sans rimes, ainsi que je l'ai toujours estimé, considéré, pourquoi donc vous obstinez-vous à répéter depuis des siècles, que la prose de Bossuet, de Fénélon, etc., de Chateaubriand même, est *poétique* au suprême degré, *lyrique*, oui, *lyrique !* si j'ose me servir de vos expressions ? Si vous la trouvez telle, déplorez avec moi la prodigieuse incurie de ces poètes non rimants, assez aveugles pour n'avoir point aperçu les milliers de cacophonies qui dégradent leurs œuvres admirées.

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit si l'oreille est blessée.

Un musicien écrit une messe, un opéra, dans lesquels toutes les forces instrumentales et vocales sont réunies, et son style est un modèle de science, de pureté constante. Croyez-vous que Mozart ou Beethoven, laissant tomber de sa plume poétique une valse, un menuet pour le clavecin, un trio vocal sans instruments qui l'accompagnent, un duo pour deux flûtes, une phrase jetée sur un album, n'observera point avec une rigoureuse attention les règles que l'art et l'oreille prescrivent également? Il les observera sans effort, sans y penser même. Croyez-vous qu'une faute, que la plus excusable des négligences puisse échapper à son œil exercé? Non, tout sera correct, élégant, et l'homme expert, le compositeur infaillible, se montrera dans ses moindres opuscules.

— Ne devrait-on pas dire que c'est une puérilité et souvent un défaut contraire à la simplicité et à la naïveté du style, que le soin minutieux d'éviter les hiatus dans la prose, comme le pratique l'abbé de La Bletterie? » D'ALEMBERT, *Lettre* 268, *à Voltaire.*

J'ai suffisamment prouvé que le style n'en serait pas moins simple et naïf, s'il vous plaisait de le rendre harmonieux et coulant, de le purger des cacophonies qui ne blessent pas moins l'oreille dans les œuvres d'un style noble que dans les opuscules gracieux.

L'Art poétique est non seulement l'art d'écrire en prose comme en vers; mais il est encore l'art d'écrire de la musique. N'ai-je pas recommandé vingt fois, depuis trente-deux ans, la lecture de *l'Art poétique* d'Horace à nos conservatoriens? Horace est musicien compositeur par excellence; tout ce qu'il prescrit aux poètes, aux prosateurs, se rapporte, s'applique merveilleusement au discours musical, au cadre immense d'un opéra, comme aux détails d'une symphonie.

Si vous regardez la prose comme le foin, la paille, le poussier de la littérature française, vous avez raison de ne pas la purger des *concours odieux* que signale Despréaux. Mais alors vous devenez impertinents en donnant à la prose l'épithète injustement ambitieuse de *poétique;* et vous êtes absurdes

lorsque vous inventez le mot *lyrisme*, pour en affubler cette même prose.

Voici du lyrisme de Chateaubriand : — Et toi Carill, *où es-tu* ? *Barde aux douces* (1) chansons, reste auprès *du* chef *de Du*thon*a* a*v*ec *ta ha*rpe : *ta* mélodie est un rayon de lumière qui se glisse au milieu de l'orage.... La lune éclairait la tête du jeune homme : *cette tête était* (2) penchée ; elle s'agitait lentement dans la douleur, comme la cime d'un pin qui se balan*ce aux sou*pirs du vent. » *Dargo*, poème.

Cétetétété, quel joli groupe de mots pour l'attaque d'un chœur légèrement fugué ! chaque voix, entrant à son tour, ferait éclater vivement *cétetétété*, *cétetétété*. Ce lyrisme serait d'une originalité bouffonne, et figurerait à ravir dans le finale du *Barbier de Séville*, de *l'Italienne à-n-Alger*.

— Elles s'avancèrent en silence pour conso*ler Évella;* mais *elles la* trouvèrent affaissée *comme* un *mon*ceau de neige et belle en*core comme* un cygne du rivage..... *ta taille était comme* celle du *chêne, ô chef* de Lochlin ! *l'aile de l'aigle* marin était rapide *comme* ta *cour*se ; ton bras descendait sur les guerriers *comme* le tourbillon de Lo*da*, *et mortelle était ton* épée *comme* les brouillards du Légo. » *Dargo*, chant Ier. (3)

Ce lyrisme aurait été gouté, singulièrement applaudi, par les frères de Saint-Côme. Ce n'est pas sans raison que j'ai parlé d'une fugue, Chateaubriand, le lyrique, a disposé, moulé ses groupes de mots de la manière la plus favorable pour ce genre de composition.

Cétetétété, mortélététon, tataillétécomme, duchénochef, l'aile-de-l'aigle, comme ces vocables lancés au trot, au galop dans une fugue auraient sonné grotesquement ! Le sujet, la réponse,

---

(1) *Bar d'eau douce*, il paraît que le bar se plaît dans les rivières, ainsi que le saumon, le barbeau, l'alose.

(2) Du vert le plus riant *cette tête est ornée.*

DULARD, *les Merveilles de la Nature*, Chant V.

(3) Mon imprimeur aura soin de ne pas transposer : *Chant premier Dargo*, prêterait à rire aux méchants plaisants.

les contre-sujets, les épisodes, armés diversement, auraient produit en se choquant des effets inconnus à l'oreille, et que ce kaléidoscope musical pouvait seul faire naître. *Mortélététon* eut donné des combinaisons plus bizarres encore que *Semper nos amor occupet* n'en fournit à l'abbé Bonaud. Disciple de Rabelais, ce musicien facétieux tailla, brisa, renversa les membres de cette phrase, qui voltigeaient sur les dessins, les notes d'une fugue. Les résultats de cette course vagabonde se font suffisamment sentir ; et rappellent aux érudits le canon *fort excellent* que l'abbesse de Rousserai composa pour ses nonnes (1).

— Mirabeau tenait de son père et de son oncle *qui, comme* Saint-Simon, écrivaient à la diable des pages immortelles. » Cette observation de Chateaubriand s'applique on ne peut mieux aux prosateurs les plus célèbres de la France. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, le grand maître en cacophonies acerbes, ne semble-t-il pas avoir parlé pour son propre compte, et plaidé *pro domo suâ ?* Il nous dit ensuite, dans le même ouvrage : — Je reçus d'excellents conseils de Fontanes; je lui dois ce qu'il y a de correct dans mon style ; il m'apprit *à respecter l'oreille.* » Vous avez pu juger de ce respect.

Les *car comme*, *car quoique*, *car quelques*, *car quand*, *car pour*, *remarque que*, *garde de*, *politique que*, *marquis qui*, *quiconque*, *qui comme*, *que quelques*, *que chaque*, *que quand*, foisonnent dans cette prose que l'on dit mélodieuse, et viennent concerter avec *chacun un*, *lu un*, *car le cardinal.* Nous voyons pourtant que ce même Racine, très-peu délicat sur l'association de certains mots, dont le rapprochement effarouche, offense, déchire une oreille sensible, admoneste son fils à cet égard, et lui donne en prose, infiniment dure, des avis précieux et dignes d'un musicien. — Vous voulez bien que je vous dise en pas*sant que quand* je *lui lis quelqu'une* de vos lettres, j'ai soin d'en retrancher les mots d'*ici*, de *là*, et de *ci*,

---

(1) Voyez *le Moyen de parvenir*, tome III, § 39.

que vous répétez jusqu'à sept ou huit fois dans une page. Ce sont de petites négligences *qu'il* faut éviter et *qui* sont même aisées *à é*viter. »

Et c'est justement parce qu'il est très facile d'éviter les cacophonies insupportables, les désolantes secousses, les dissonances horribles que je viens de signaler dans une prose étincelante de pensées ingénieuses et sublimes, (*Dargo*, poème, excepté), que je ne saurais faire éclater assez vivement le déplaisir, la douleur, le tourment que j'éprouve en y rencontrant de pareilles infamies. Pour les faire disparaître, pour enlever le fumier placé maladroitement au milieu des perles, il suffit de le vouloir. Il suffit de mettre en pratique les préceptes que Racine savait fort bien donner, et qu'il ne suivait pas; que son fils suivait encore moins, quoiqu'il eût fait une ode très estimée *sur l'Harmonie.*

Voltaire, sur ce point, imite Jean Racine, et nous le voyons introduire des *concours odieux* dans les notes écrites pour relever ce défaut, et le reprocher à Corneille. — *Jusqu'à ce qu'il le porte :* on *doit*, autant qu'on le peut, éviter ces cacophonies; elles sont si désagréables à l'oreille qu'on *doit* même y avoir une *grande atten*tion *dans* la prose. Que sera-ce *donc dans* la poésie ? tout y *doit* être cou*lant et har*monieux. »

HÉRACLIUS, acte I, scène I.

Quelle harmonie de commentateur !

— Qu'à son ambition ont immolés ses crimes.

» *Ambition ont* est bien dur à l'oreille.

» Fuyez des mauvais sons le concours odieux. »

Après avoir signalé beaucoup d'autres cacophonies dans *Cinna*, celles-ci, par exemple :

On ne le sent aussi *que quand le coup ap*proche.
Jusqu'à ce que ta fourbe ait *souillé sa* vertu.

Après nous avoir dit, à l'égard de ces derniers mots : — Il faut éviter cette cacophonie en vers, *et même dans la prose*

soutenue, » Voltaire, en ses notes, reproduit fidèlement, à double exemplaire, à boulets ramés, le concours odieux dont il fait la critique, en écrivant : *Aussi Cinna n'y répond*-il point. »

— *Othon est* amoureux : *car, quoi qu'on* dise, *encore* une fois, il *n'y a aucun* des héros de *Cor*neille *qui* ne le soit. » CORNEILLE, *Remarques sur* **Othon**, acte I, scène 2 (1).

Après avoir tourné, retourné, combiné de six manières différentes la phrase que je vais rapporter, Condillac s'arrête à la septième version, et la donne pour modèle à ses disciples. Examinons ce chef-d'œuvre.

*Dans les flots irrités s'ouvre un tom***beau aux** *ennemis dont nous fûmes la proie.* — Vous voyez, dit le maître, que ce mot *s'ouvre* remplit toutes les conditions que je cherche, qu'il ajoute même un trait au tableau ; et vous comprenez comment il faut se conduire, pour trouver enfin le terme propre et *la place* de chaque mot. »

En effet il était difficile de mieux colloquer *tombeau aux* qu'en les accollant ainsi. Mascarille, en s'applaudissant de cette heureuse association, aurait peut-être rendu l'image plus frappante en écrivant : *Un tom***beau aux os** *des ennemis.*

Oserai-je vous dire que cette éminente cacophonie est imprimée dans un volume ayant pour titre *l'Art d'écrire*, terminé par une *Dissertation sur l'Harmonie du style ?* Où lave-t-on ceux que l'on lave ici ?

— Monsieur et Madame, vous serez bien aises de savoir que j'arri*vai ici hier*. (Voilà un affreux hiatus dont je vous demande pardon). »

---

(1) La comtesse de Soissan (Jeanne-Marie de Bellis-Roays) avait fait imprimer, vers 1786, à-n-Avignon, chez Niel, un choix des pièces de Corneille, où les expressions, les vers défectueux étaient corrigés adroitement. Cet ouvrage en cinq ou six volumes in-12, donné par son arrangeur, figurait parmi les livres de mon père. Je l'ai lu dans mon jeune temps ; il a disparu depuis lors ; et c'est en vain que je l'ai cherché, même à la Bibliothèque de la ville d'Avignon, où les productions vauclusiennes sont recueillies et conservées avec soin.

Paul-Louis Courier est à bon droit révolté par le double hiatus qu'il vient de lancer à M., à Mme Clavier; mais il ne s'aperçoit pas, qu'en s'accusant de cette première faute, il en écrit une seconde à peu près aussi lourde : *voilà un.*

A ton illustre aspect mon cœur me sollicite,
Et grimpant contre mont la dure terre quitte.

CHAPELAIN.

— Cette dureté n'est pas seulement dans le concours vicieux des sons, dans le malheureux arrangement des mots, qui se montre presque partout; elle est aussi dans la nature des constructions. » LA HARPE, au sujet de La Motte.

Car je *crois que* tu sais *que quand* l'aigle romaine.

— Tout écrivain doit éviter cet amas de monosyllabes qui se heurtent, *car*, *que*, *quand*. » VOLTAIRE.

Demain j'ordonnerai *ce que je te de*mande.

VOLTAIRE, *Mahomet*.

Non, il n'est rien que sa vertu *n'honore*.

Idem, Nanine.

Je ne veux pas dresser *à tout ce vent ma tente*.

LAMARTINE, *Jocelyn*, IXe époque.

N'auras-*tu pu* verser *que le sang de ton* père.

Idem, *idem*.

Nous lisons dans Pascal, *Lettre IX*, cette phrase discordante : — Qu'il ne peut ain*si ob*tenir des louanges publiques. » Si je remets sur ses pieds la phrase boiteuse, si j'en adoucis les aspérités, en disant : — Qu'il ne peut obtenir ainsi des louanges publiques, » trouverez-vous que j'aie tort? Aurai-je changé la pensée de l'auteur, en la présentant avec les mêmes mots différemment arrangés? Le fanatisme admiratif, que vous professez quand même à l'égard des classiques, vous entraînera-t-il à dire que Pascal a très bien fait de faire très mal?

— Quoique notre langue aime un arrangement simple, naturel et régulier, cela n'exclut que les inversions violentes : et souvent on est obligé de transposer, ou des mots, ou même des membres de phrase, non-seulement pour être plus clair ou plus énergique, mais encore pour attraper un tour harmonieux. » d'OLIVET, *Traité de la Prosodie française*, article V.

— M. Thier*ry a in*génieusement remar*qué que*...... » Si je corrige le thème de Chateaubriand en écrivant : — M. Thierry a remarqué fort ingénieusement que..... » m'accuserez-vous d'irrévérence envers un auteur dont je veux harmoniser les discours?

— Il n'a point dompté le cheval *pour pour*suivre la gazelle. » Êtes-vous assez amoureux de ce *pour pour* pour me blamer si je dis : Il n'a point dompté le cheval afin de poursuivre la gazelle? »

— Le troisième chant du *Temple de Gnide*, poème en prose, commence par ces mots : — Il y *a à* Gni*de des* jeux sacrés. » Si nous disions : — A Gnide, il y a des jeux sacrés ; » croyez-vous que l'oreille regrettât la dureté de l'hiatus énorme *a à*, la cacophonie *de des?* Ce nouveau tour de phrase ne fait-il pas disparaître l'une et l'autre dissonance?

— J'étais *moi-même émue*, » dit Claire d'Orbe, dans *la Nouvelle Héloïse;* écrivez : — Moi-même j'étais émue, » et l'oreille ne sera plus blessée par le choc de quatre *m* consécutives.

— Chacun demandait *à Dieu avec* larmes qu'il abrège ses *jours pour pro*longer une vie si précieuse; » si nous faisons dire à Bossuet : — Chacun, avec larmes, demandait à Dieu qu'il abrège ses jours afin de prolonger une vie si précieuse; » l'hiatus ne blessera plus l'oreille, l'image que produisent ces mots *avec larmes* brillera d'une clarté plus vive, et ce tour va donner à la phrase plus d'animation, d'élégance, d'énergie et par conséquent de sonorité : la cacophonie *jours pour prolonger* aura disparu.

VALÈRE.

Il faut que de mes maux enfin je me délivre :

J'ai cent moyens tout prêts pour m'empêcher de vivre,
La rivière, le feu, le poison, et le fer.

HECTOR.

Si vous vouliez, monsieur, chanter un petit air.
Votre maître à chanter est ici : la musique
Peut-être calmerait cette humeur frénétique.

VALÈRE.

Que je chante!

HECTOR.

Monsieur....

VALÈRE.

Que je chante, bourreau!
Je veux me poignarder : la vie est un fardeau
Qui pour moi désormais devient insupportable.

HECTOR.

Vous le trouviez pour*tant tan*tôt bien agréable.

REGNARD, *le Joueur*.

Si j'étais chargé du rôle d'Hector, pensez-vous que j'hésiterais à corriger ce dernier vers insupportable, à renoncer au lazzie de tradition, en disant, avec les mêmes mots :

Pourtant vous le trouviez tantôt bien agréable?

Dans *la Celestina* de Hernando de Rojas, comédie en vingt-un actes, Calixte, en proie à son désespoir amoureux, demande une chanson à son valet Sempronio. Le fidèle serviteur dit, après avoir préludé :

Ce luth n'est pas d'accord.

CALIXTE.

Pourrais-je l'accorder, moi qui suis désaccordé? Comment sentirait-il l'harmonie celui qui dans tout son être est si discordant? Celui de qui la volonté refuse d'obéir à la raison ; qui n'a dans sa poitrine que des aiguillons, paix, guerre, trève, amour, inimitiés, injures, soucis, soupçons, et tout cela pour une seule cause? Dis-moi la plus triste chanson que tu saches.

SEMPRONIO.

Mira Nero de Tarpeya,
A Roma como se ardia,
Gritos dan niños y viejos,
Y el de nada se dolia.

CALIXTE.

La flamme qui dure huitante ans est plus grande que celle qui passe en un jour. Plus âpre est celle qui dévore une ame que celle qui brûle cent mille corps. Le feu dont tu me parles diffère autant de celui qui me consume que l'apparence de l'effet, l'ombre de la réalité. Certes, si tel est le feu du purgatoire, j'aimerais mieux que mon ame s'en allât avec celle des bêtes brutes, que s'il me fallait endurer de semblables souffrances pour arriver à la gloire des saints.

C'est presque toujours la musique, le chant, qui me font découvrir les associations vicieuses de mots, qui pullulent dans les œuvres de nos littérateurs.

Eh bien ! toutes les fautes grossières d'harmonie, que je viens de signaler dans les œuvres de nos plus illustres prosateurs, et celles que je vais relever encore, peuvent être corrigées de la même manière, sans altérer la pensée de l'auteur. Remarquez, s'il vous plaît, que ces cacophonies, ces barbarismes de sonorité, sont pris dans les premières pages des livres ou dans les passages qui se rapportent plus ou moins à la musique. Vous pouvez donc les multiplier par mille et dixaines, centaines de mille sans arriver au total.

Écoutons notre ami Racine, qui se montre si rigoureux en théorie, et dans la pratique, si négligent. Lisons encore un de ses judicieux discours, sans nous arréter aux *qui*, *qu'on*, *qu'au*, *qu'il*, *quoi*, *quelque*, dont il est semé trop libéralement. — Denys d'Halicarnasse, pour montrer que la beauté du style consiste principalement dans l'arrangement des mots, cite un endroit de *l'Odyssée*..... et fait cette réflexion, *que* ce n'est point le choix des mots *qui en* fait l'agrément, la plupart de ceux *qui y* sont employés étant, dit-il, très vils et très bas,.... mots *qui* sont tous les jours dans la bouche des moindres laboureurs et des moindres artisans, mais *qui* ne laissent *pas* de *charmer par* la manière dont le poète *a eu* soin de les arranger....

« *Tout* ce traité de Denys d'Halicarnasse (1), que je relus

(1) Voyez aussi le *Traité du Sublime*, de Longin, traduit par Boileau, Chapitre XXXII, *De l'Arrangement des mots*.

hier *tout* entier avec un grand plaisir, me fit souvenir de l'extrême impertinence de M. Perrault, *qui* avance *que* le tour des paroles ne fait rien pour l'élo*quence*, et *qu'on* ne doit regarder *qu'au* sens; et c'est pour*quoi il* prétend *qu'on* peut mieux juger d'un auteur par son traducteur, *quelque* mauvais *qu'il* soit, *que* par la lecture de l'auteur même. Je ne me souviens point *que* vous ayez relevé cette extravagance, *qui* vous donnerait pourtant beau jeu pour le tourner en ridicule. » RACINE, *Lettre* XLIII, *à Boileau.*

Un musicien, mélodiste au suprême degré, parlerait-il mieux que Racine, au sujet de l'agréable harmonie, du charme séducteur produits par l'adroite association, l'arrangement heureux des mots?

Louis XIV se plaisait à voir mettre en bel et bon ordre de bataille ces combattants d'une autre espèce. En parlant de l'extrême délicatesse de ce prince au regard de la langue, un directeur de l'Académie française a dit : — Sa majesté pouvait aussi peu souffrir un mot hors de sa place, qu'un soldat hors de son rang. » BENSERADE, *Réponse au discours que le président de Mesmes prononça lors de sa réception*, le 23 décembre 1676.

Louis XIV ne s'est-il pas ainsi montré le digne successeur de Charles IX?

Comment imaginer qu'à l'époque la plus féconde et la plus brillante de la poésie française, un orateur sublime, et qui certes n'était pas insensible à la bonne harmonie des mots, ait pu commencer un chef-d'œuvre étincelant de beautés, un prodige d'éloquence, par cette phrase musicalement acerbe : — J'étais *donc encore* destin*é à* rendre ce devoir funèbre? » *Donkankore* ne vous rappelle-t-il pas le nom d'un héros d'Ossian, d'un chef de Marattes, ou celui d'un sultan du Mysore? J. J. Rousseau n'a pas imité sans bonheur cette cacophonie dans *la Nouvelle Héloïse*, Lettre 1re, quand il écrit : — Et d'aimer ce *qu'il* faut *qu'on honore*. — Ce goût ex*quis qui*. — *Quelque*fois *que* le ciel.—Vous ne me *laissassiez* prendre un baiser : vous *resistâtes faiblement. Heureusement* je n'eus gar*de de* m'ob-

stiner, » et bien d'autres, servent d'accompagnement à ce *konnonore* trop irlandais.

— Il me semble que jusqu'ici j'ai repris dans les ouvrages de l'auteur de la Satire autre chose que *des mots et des syllabes*, et que j'ai attaqué des endroits essentiels et de conséquence ; mais où a-t-il vu qu'en fait de versification (car il ne s'agit guère que de cela dans ses compositions), où a-t-il vu, dis-je, que dans des ouvrages en vers, les mots et les syllabes soient de peu d'importance? J'aimerais autant qu'un musicien nous dît que les mauvais accords, les dissonances et le manque de mesure ne sont d'aucune conséquence dans une composition de musique. A-t-il oublié de quelle sorte Quintilien parle du jugement des oreilles? Il donne à ce jugement l'épithète de *superbissimum*, très superbe, pour marquer que les oreilles s'offensent aisément et pardonnent difficilement ; il faut que les paroles qui veulent plaire à l'esprit, commencent par plaire aux oreilles, ou du moins qu'elles ne les blessent pas en passant chez elles. » PERRAULT, *préface de* **l'Apologie des femmes,** *réponse à la* **Satire X** *de Boileau*, 1694.

— Les seuls bons livres de cette espèce (les romans) sont ceux qui peignent continuellement quelque chose à l'imagination, et qui flattent l'oreille par l'harmonie. Il faut aux hommes musique et peinture, avec quelques petits préceptes philosophiques, entremêlés de temps en temps avec une honnête discrétion. C'est pourquoi Horace, Virgile, Ovide, plairont toujours, excepté dans les traductions qui les gâtent. » VOLTAIRE, *Lettre* 363, *à Mme Du Deffand*, 12 avril 1760.

Le mot latin *hiatus* a passé dans notre langue pour signifier le bâillement, la cacophonie, qui résulte de l'ouverture continuée de la bouche, dans l'émission de plusieurs voyelles dures qui ne sont distinguées l'une de l'autre par aucune articulation. *Destiné à* présente un hiatus simple ; il est double dans cette autre phrase de Bossuet : — Tous privés de la connaissance de *Dieu et ex*clus de son royaume éternel. » L'hiatus est à deux tranchants, à répétition, à boulets ramés, dans cette phrase de Racine : — On abandon*na aussi u*ne procédure...»

L'*e* muet est la seule voyelle douce que possèdent les Français. Les Italiens, les Espagnols, les Provençaux en ont quatre *a*, *e*, *i*, *o* (1), qui sont molles ou dures ainsi que l'*e* français qui, de muet et privé d'accent, devient grave ou dur, lorsqu'il est surmonté de l'accent circonflexe, de l'accent grave ou de l'accent aigu.

Les Français n'ont que le quart de leur *e* qui devienne voyelle douce. Il faut donc que cet *e* muet (2) fasse un quadruple service dans leurs discours, et qu'il se montre à la fin de tous les mots à terminaison féminine. On en compte plus de quinze mille! De là vient l'écrasante monotonie de leurs vers; sur deux mille lignes rimées, mille fatigueront l'oreille par l'incessant et fade retour de l'*e* muet. Cette monotonie forcée est un immense défaut, qui doit engendrer un inconvénient tout aussi désastreux. L'abondance des hiatus formés par la rencontre, le choc, des quatre voyelles constamment dures, et de l'*e* qui le devient trop souvent, est la conséquence déplorable de cette pénurie de voyelles douces.

Les Français ont donné le pronom masculin à des mots féminins pour se délivrer d'une infinité d'hiatus, disant : *mon amitié*, *son élégance*, *mon ivresse*, *mon oreille*, *son utilité*, *son épée*, au lieu de *ma amitié*, *sa élégance*, *ma ivresse*, *ma oreille*, *sa utilité*, *sa épée*. Ils ont élidé l'article féminin, disant : *l'amitié*, *l'élégance*, *l'ivresse*, *l'oreille*, *l'utilité*, *l'épée*, au lieu de *la amitié*, *la élégance*, *la ivresse*, *la oreille*, *la utilité*, *la épée*. Ils avaient même dit anciennement *m'amitié*, *m'épée*, *s'amitié*, *s'épée*.

---

(1) Les Siciliens possèdent l'*u* muet, il est vrai; mais, en leur dialecte, il tient la place de l'*o*. *Amoroso*, *glorioso*, deviennent chez eux *amurusu*, *gluriusu*.

(2) Cet *e* muet l'est si complétement, que nos anciens lui donnaient le nom d'*obscur*. Voyez *l'Art de la poésie française*, etc., par De la Croix, Lyon, 1694; page 83. Le grammairien Sicard voulait substituer un autre signe à cette voyelle inerte, dont le citoyen Crouzet, sourd-muet, prit la défense dans une épître en vers adressée *à Sicard, réformateur de l'alphabet*. Cette épître badine mériterait de figurer à coté de la *Requête des Dictionnaires*.

Si vous reconnaissez que l'hiatus est un ennemi dangereux, si vous pensez qu'il met de fâcheux obstacles à la mélodie, à l'harmonie du discours, il faut l'attaquer en bataille rangée, il faut l'exterminer, le réduire à néant, au lieu de se borner à quelques escarmouches, dont l'heureux résultat est un garant certain de la victoire la plus complète. Interrogez, consultez votre œil, votre oreille, et vous écrirez une encyclopédie entière sans avoir à vous reprocher le moindre hiatus.

C'est surtout dans le drame en prose qu'il faudrait éviter les hiatus. Le dialogue en serait récité d'une manière infiniment plus leste et plus gracieuse.

Notre *e* muet est très bien nommé, puisqu'il ne sonne pas du tout. On ne saurait le comparer à l'*e* suave, mais bien sonnant, des Provençaux et des Italiens.

Les auteurs français qui veulent disposer leurs productions de manière à ne pas torturer l'oreille, sont obligés de se tenir en garde contre les cinq voyelles dures toujours prêtes à se heurter. Écrire harmonieusement en lanternois, c'est jouer du violon sur une seule corde, avec un seul doigt. Ne soyez pas étonné si Corneille et Bossuet, Racine et Pascal, et tous leurs émules célèbres touchent faux si souvent et d'une manière si désagréable.

Les anciens évitaient l'hiatus, même dans la prose. En agir autrement, était chez eux un signe de grossièreté rustique; témoin le paragraphe 150 *de Oratore* de Cicéron : *Quodquidem latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit, quin vocales nolit conjungere.* Les anciens évitaient l'hiatus, et pourtant ils manœuvraient avec des langues sonores, armées de toutes pièces et qui permettaient un nombre infini d'élisions. Les Français doivent éviter ce genre de cacophonie avec bien plus de soin, puisqu'ils sont condamnés à se servir du patois le plus lourd, le plus pauvre et le plus revêche. Ils avaient proscrit l'hiatus en poésie, ce qui n'empêchait nullement les rimeurs de l'introduire dans leurs vers, ainsi que je l'ai déjà montré. Leur poésie est maintenant à peu près démonétisée : elle va se réduire aux œuvres destinées à la

musique vocale. Ne faut-il pas nécessairement qu'ils donnent à leur prose l'artifice de construction, la suavité des effets sonores, dont ils se plaisaient à favoriser leurs lignes rimées?

Ils ont reconnu que l'hiatus offensait l'oreille d'une manière désolante et cruelle. Ils ont dit que celui qui parlait en bâillant à chaque instant, afin de macher les voyelles dures qui se heurtaient en sa bouche, affectait aussi désagréablement ses auditeurs, que s'ils entendaient parler une personne enrouée ou bègue, ou bien un orateur dont la mémoire est infidèle ou chancelante (1). Si les Français ont reconnu que l'hiatus est de tout point vicieux dans les lignes rimées, pourquoi cesserait-il de l'être lorsque le poète se montre assez judicieux pour ne pas les rimer?

Cela ne s'est jamais fait; non sans doute, mais il y a commencement à tout. La musique a déjà civilisé l'oreille des Français au point de leur faire abandonner, mépriser, repousser les lignes rimées, applaudissons-les de ce progrès; mais empressons-nous de sauver du naufrage ce qu'il y avait de réellement bon dans leur prétendue poésie : je veux dire la proscription de l'hiatus et des rapprochements de mots discordants ou trop consonnants, tels que *car le cardinal, des redans dans*, que j'ai pris à Racine. Donnons à la prose française toute la politesse qu'avait jadis une poésie révoquée, destituée, ou, si l'on veut parler plus honnêtement, réduite en ses fonctions. Faisons que cette prose soit réellement harmonieuse dans ses périodes les plus énergiques; donnons à ses images gracieuses toute la suavité d'une mélodie enchanteresse.

Si canimus silvas, silvæ sint consule dignæ.

— Les lois de la prosodie sont les mêmes pour le poète et pour l'orateur. L'un comme l'autre doit donner à son discours cette sorte de modulation qui résulte, non-seulement de la

(1) Voyez d'Olivet, Dumarsais, Beauzée, Marmontel, etc., etc., etc.

valeur syllabique, mais encore de la qualité, et de l'arrangement des mots. »

Si les auteurs français observaient ce précepte, donné par le classique d'Olivet, ils se garderaient bien d'écrire leur prose comme Chapelain ajustait ses vers.

Est-il rien de plus horrible que des cacophonies arrivant au milieu d'une phrase admirable à l'égard de la pensée? De brutales dissonances, que rien n'a préparées, déchirent l'oreille, rompent le charme qui la caressait, et la rendent insensible à plusieurs belles choses, qui peuvent succéder immédiatement à la douleur qu'elle vient d'éprouver. Lorsque je lis Pascal, Bossuet, Racine, Fénélon, et tous nos illustres, il me semble que je savoure un mets délicieux, assaisonné par une main savante, et malicieusement saupoudré de verre pilé. Suis-je au comble du bonheur que les jouissances gastronomiques procurent, un fragment de cristal acéré me vient poignarder la langue. Adieu l'illusion, l'extase, la béatitude; je tombe au degré le plus bas de l'humaine faiblesse; occupé de ma blessure, craignant d'en recevoir d'autres du même genre, il est difficile que je me laisse de nouveau séduire complétement.

Dans le temps où les opéras, les cantates, les idylles étaient chantés sur l'air des vêpres, que l'on trouvait d'une agréable et folichonne variété, les lignes rimées de Quinault, de Racine, de J.-B. Rousseau pouvaient être considérées comme des vers. Les oreilles, assez rustiques pour admettre une pareille monstruosité, devaient naturellement se montrer d'une indulgence extrême pour les cacophonies jetées à pleines mains dans les pages de nos prosateurs les plus admirés. Ce que l'on applaudissait alors est intolérable aujourd'hui.

Il faut élargir, aplanir, adoucir les voies du langage, comme on aplanit, élargit, adoucit les rues de toutes nos cités. Nos anciens n'avaient aucune idée d'ordre, d'alignement, de symétrie; ils bâtissaient des temples, des palais, des hotels, dont il était impossible de voir les riches façades, faute

d'espace. Placé comme dans un puits, le spectateur ne pouvait en saisir que le raccourci : l'entresol masquait le premier étage et le comble. Les rues étroites et tortueuses, ascendantes et libéralement pourvues d'ambages et d'accrocs, suffisaient aux besoins de l'époque : il n'y passait que des ânes. Aujourd'hui nous voulons que les chars à cinq, à six chevaux parcourent au galop des voies immenses, ouvertes dans nos cités. Les édifices nouveaux semblent avoir fait dix pas en arrière, en présentant leurs angles coupés, afin de se ranger pour laisser défiler un populaire nombreux et pressé d'arriver. Nous voulons que le canon puisse tirer en enfilade, et porter la mort d'un bout à l'autre de la ville, quand les Parisiens ont la fantaisie de se crever le ventre. Vous voyez, qu'au milieu de ces progrès, le langage national aurait grand tort de rester stationnaire, corrompu, tel que l'ancienne cour, l'Université, l'Académie nous l'ont fait.

Mozart est un Virgile pour la richesse, la beauté des pensées, comme au regard de l'angélique pureté du style. Pourquoi nos Pascal, nos Bossuet à venir ne seraient-ils pas des Mozart?

— Toutes les ressources de la prosodie ne peuvent fournir que le matériel de l'harmonie. Ce qui en fait l'ame, c'est la pensée. Une phrase parfaitement sonore, mais destituée de sens, est un corps sans ame (1) ; et si le sens qu'elle présente est méprisable, c'est une vilaine ame dans un beau corps. De la pensée dépend l'expression (2). Qu'est-ce que la beauté dans la pensée? Conformité avec un objet capable de plaire. Qu'est-ce que la beauté dans l'expression? Conformité avec la pensée. Or l'esprit voit en même temps, et par une action indivisible, la pensée et l'expression. Du parfait accord qu'il y a entre l'une et l'autre, naît une harmonie intellectuelle,

(1) La musique de M. Meyerbeer, quelques beaux mais rares fragments exceptés. Harmonie sans idées.

(2) Toute la musique de Mozart. Richesse, trésor de pensées et d'harmonie.

sans quoi la vocale n'est rien. Comme aussi, sans la vocale, il manquera l'une des parties essentielles pour former un concert où l'esprit n'ait rien à desirer (1). »

D'Olivet parle en musicien, et nous montre ici le motif et les accords, le chant et l'accompagnement, qui doivent se réunir aussi pour former un concert, où l'esprit n'ait rien à desirer.

Que deviendra ce concert de paroles mélodieuses, si l'auteur, voulant affecter une modestie à laquelle personne au monde ne croira, s'obstine à parler au pluriel, et frappe ainsi de langueur, de torpeur et de mort toute une préface ? Que dis-je ? tout un livre de mille pages ! Ne serez-vous pas tenté vingt fois de jeter au feu la prose interminable et filandreuse, où vous aurez lu *nous nous sommes efforcé*, *nous nous sommes cru permis*, etc. Cette fourmilière atroce de *nous nous sommes* ne va-t-elle pas nous donner la fièvre du dépit ? *Nous avons pensé*, *nous avons dit*.... Eh ! brigand, voleur de mon temps, assassin de ma patience, écris donc *j'ai pensé*, *j'ai dit !* Accepte le profit, l'économie de deux syllabes sur quatre que je te propose : ton patois n'est déjà que trop verbeux. Vois ce que tes millions de *nous nous* te coûteront de papier, d'impression, et fais-en grâce à tes lecteurs, à tes victimes. Je te permets pourtant d'user d'une manière de parler, qui peut figurer agréablement dans une phrase ou deux tout au plus ; mais surtout pas le moindre *nous nous*, je t'en supplie !

Si le rédacteur s'avise de parler à la troisième personne, que d'accrocs et d'ambages il se prépare ! Heureux s'il s'en tire avec autant d'adresse que l'auteur du billet suivant : — M. et Mme Neveu prient M. et Mme Elzéar Blaze de lui envoyer six bouteilles de votre meilleur vin. »

Il est rare qu'un pétitionnaire arrive à sa troisième phrase sans avoir changé le numéro de sa personne. Demandez aux préfets, aux sous-préfets ; j'ai fait leur métier, et je puis vous parler de cette espèce de musique.

---

(1) La musique de Bellini, privée des combinaisons de l'harmonie.

Les cacophonies sont dans le discours ce que les faux accords sont dans la musique. Elles offensent l'oreille et les yeux. La lecture silencieuse d'une partition mal batie fait dresser les cheveux à la tête de l'habile musicien, torture son œil et son oreille, comme si le gachis du musicastre sonnait à grand renfort de trombones et de violonars. Il en est de même quand on lit une œuvre littéraire; et plus cette œuvre brillera des étincelles du génie, plus on va déplorer les négligences du style, les constructions vicieuses, les barbarismes de sonorité qui pourront s'y rencontrer.

Nos anciens ont rangé parmi les hiatus la succession de deux voyelles dures que l'on remarque dans *il y a*, *il y est;* c'est une erreur. Le bâillement ne saurait exister puisque les notes qui se rencontrent peuvent être coulées, et que l'on a toute licence de lier agréablement les voyelles qui sonnent en ce groupe élégant. Témoin ces vers de Voltaire :

> *Lui a*-t-on lu, d'une voix fausse et grêle,
> Le triste drame écrit pour la De Nesle;

De J. M. Chénier :

> C'est bien, si diable il y a, le pontife du diable.

De Racine :

> Tant *y a* qu'il n'est rien que votre chien ne prenne;

De Boileau :

> De ce *nid à* l'instant sortirent tous les vices;

De Rabelais :

> Un fifre allant aux fenaisons,
> Est plus fort que deux *qui en* viennent.

Le *d*, ne se prononçant pas, n'est qu'un leurre placé pour l'œil dans le mot *nid*. L'oreille n'admet point de semblables excuses; Boileau savait fort bien qu'elle doit entendre, qu'elle entend réellement *de ce ni à*. C'est à tort que l'on reproche à ce poète un hiatus déguisé qui n'existe pas; Boileau pouvait le mettre à découvert en écrivant *de ce ni à*, que l'hiatus n'existerait pas davantage, puisque les notes *ni à* se lient d'une manière gracieuse.

Bien mieux ! il m'est prouvé par d'innombrables exemples, que nos anciens faisaient sonner le *t* de la conjonction *et*, pour éviter une infinité d'hiatus ; en observant toutefois que le mot *et* ne pût pas être pris pour *est*.

L'hiatus le plus dur est celui d'une lettre avec elle-même. Boileau vient de m'en fournir un exemple solennel : *lu un*.

— Il vaudrait mieux, dit Marmontel, se donner *même en prose*, la licence que Racine a prise, quand il a dit, *j'écrivis en Argos*, que de dire, *j'écrivis à Argos* : c'est encore pis quand l'hiatus est double, comme dans *il alla à Athènes*. »

Lorsque Racine mit au jour ce vers d'*Iphigénie en Aulide* :

> J'écrivis en Argos, pour hater ce voyage,

Ronsard avait imprimé :

> Je vins en Avignon, où la puissante armée...;

Corneille avait fait dire à son *Menteur* :

> Je serai marié, si l'on veut, en Alger;

et Molière à son *Scapin* : — Il va *vous* emmener votre fils en Alger. — On t'emmène esclave en Alger. »

J'ai souligné ce *vous* doublement précieux, que Molière interpose afin d'éviter l'hiatus, *même en prose !* ainsi que nous l'a dit le judicieux Marmontel ; afin de compléter son vers encadré dans de la prose. Après avoir fait cette légère remarque en passant, nous nous arrêterons pour admirer longuement, à notre aise, *ad agio*, l'immense bonhomie de l'académicien Marmontel. Ce critique plein de mansuétude, veut bien pardonner à Racine, la licence qui sauve notre oreille de l'hiatus acerbe *à Argos*, dont elle était menacée.

> O bonté secourable et chère !

chanterai-je au naïf académicien, avec l'Antigone de Sacchini ; indulgence digne d'un meilleur sort, puisqu'elle touche à faux, puisqu'elle est d'une parfaite inutilité !

Ronsard, Corneille, Molière, Racine, Voltaire même (1), écrivant *en Avignon, en Alger, en Argos, en Albion*, ne prennent pas la moindre licence; ils nous donnent du français limpide, élégant et pur. Ces maîtres illustres font mieux encore : ils nous donnent du provençal! je leur adresse mes compliments les plus sincères en les félicitant de l'heureux emprunt qu'ils ont fait à notre langue d'oc; mais je fulmine l'anathême contre leurs typographes impies, qui, depuis deux siècles, s'obstinent à reproduire une faute d'orthographe horrible, monstrueuse, et que pourtant les commentateurs académiciens n'ont pu découvrir, tant ils sont sagaces, salaces, j'oserai même dire perspicaces!

Corneille, Molière, Racine, triumvirat dramatique à nul autre second, ayant recours à la mélodie provençale, afin de s'affranchir un instant des aspérités rugueuses du langage parisien, n'ont pas manqué d'écrire *à-n-Alger, à-n-Argos*, en se servant de la lettre euphonique, Hersilie toujours prête à séparer les combattants romains et sabins; toujours prête à lever son bouclier, à parer le coup d'une voyelle dure qui vient à l'encontre d'une voyelle de la même espèce; ils ont écrit *à-n-Argos, à-n-Alger*, comme les Provençaux écrivent *à-n-Avignon, à-z-Ai* (Aix), *à-n-Orengea, à-z-A* (Apt).

Si des traces, des ressouvenirs de l'ancien usage des lettres euphoniques, introduites à l'impromptu par le lecteur, n'avaient point été conservés pendant le XVII[e] siècle, croyez-vous que nous rencontrerions dans nos meilleurs écrivains des vers tels que ceux-ci?

Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses.
CORNEILLE, *le Menteur*, acte II, scène 8.

Le juge prétendait qu'à tort et à travers....
LA FONTAINE, *Fables*.

L'eau vous en viendra à la bouche.
SCARRON, *Galanteries*.

---

(1) Allez en Albion : que votre renommée
Y parle en ma défense, et m'y donne une armée.
Henriade.

A trois longueurs de trait, tayaut, voilà d'abord
Le cerf donné aux chiens.

MOLIÈRE, *les Facheux*, acte II, scène 7.

Dans les vers comme dans la prose des Français du Midi, ces lettres euphoniques viennent amortir le choc des voyelles, et purger le discours des infiniment rares hiatus, que produit une langue si féconde en voyelles muettes; où l'*a*, l'*e*, l'*i*, l'*o*, sont tour à tour doux et durs.

Cette diversité d'intonations a les plus heureux résultats. Elle permet de donner toujours aux adjectifs les attributs du sexe des substantifs qui les gouvernent; et bannit ces hermaphrodites qui chantent sur le même diapason, avec ou sans barbe au milieu du visage, ces adjectifs des deux genres, plaie dont le lanternois voudrait en vain se guérir. Quand il aura dit :

Un homme jeune, comique, sensible, superbe, difficile, terrible, haïssable, etc., ne sera-t-il pas forcé de répéter avec une déplorable monotonie,

Une femme jeune, comique, sensible, superbe, difficile, terrible, haïssable, etc. ? vous savez que cette litanie est libéralement prolongée.

Le provençal ne confond pas ainsi la brebis avec le bélier, la colombe et le colomb; il sait les distinguer au moyen de la diversité de ses voyelles muettes; il peindra, dira, prononcera nettement :

Un ome jouine, coumique, sensible, superbe, difficile, terrible, aïssable, etc.

Una fema jouina, coumica, sensibla, superba, difficila, terribla, aïssabla, etc.

Vous voyez qu'à cet égard le provençal est plus riche et plus varié que l'italien.

Il est plus *haut, je n'en veux* plus. Le mot *plus* a, dans cette phrase, deux significations bien distinctes; et pourtant vous le figurez et le prononcez d'une manière identique pour l'une et l'autre acception. Traduisez cette phrase en provençal et le doute cessera d'exister : *Ei* pu-z-*aut, n'en vole* plus. Faites

attention à l'économie de *il, je*, parasites dont le provençal vous délivre.

O (que l'on écrivait jadis *oc*), *ò*, *noun*, affirmation et négation du style familier, sont abandonnées si l'on adresse la parole à des personnes que l'on doit respecter. La civilité veut qu'on leur réponde *oui*, *nàni*. Le français ne possède pas ces distinctions précieuses.

Charme de ses doux sons son île insidieuse.

Ce vers cacophonique de Delille (*Enéide*) cesse de l'être, si je le traduis en provençal :

Charma de si dous sons soun ila insidiousa.

Le français n'a pas de mot pour traduire le *forsan* ou *fortassè* des Latins, le *quiza* des Espagnols, le *perhaps* des Anglais, le *forse* des Italiens ; il faut qu'il ait recours à deux verbes joints par un tiret, *peut-être*, formant un mot double très incommode. Identiques pour l'oreille, *peut être* et *peut-être* ne se distinguent à l'œil que par un tiret. Le provençal a deux mots *beleù*, *bessaï*, également propres à rendre ce que le français ne dit qu'au moyen de deux verbes réunis, que l'on a déjà vus, que l'on reverra figurer séparément. *Cela peut être*, Acò pòu-r-estre ; *il viendra peut-être*, beleù vendra, vendra bessaï.

— Je m'en tiens *à a*chever mon chateau, et ne veux plus en batir en Espagne. » VOLTAIRE, *Lettre* 302, *à Mlle Fel, actrice de l'Opéra.*

— *Me n'en tene à-n-acabar moun casteù*, *et n'en vole plus bastir en Espagna.* Dans cette version provençale, on voit le pompeux, l'effroyable hiatus, *à achever*, disparaître au moyen de la lettre euphonique. Lettre que l'on ne manque jamais d'ajouter en lisant, lorsque l'écrivain a négligé de la peindre sur le papier. On usait de la même précaution pour le vieux français, M. F. Génin vous l'a dit, et M. Génin a raison quoi qu'on die. Le français que l'on parle aujourd'hui n'est que du provençal corrompu, déshérité de tous ses artifices poétiques.

Li pastoureù
N'an fà' ch *un'assemblada,*
Li pastoureù
N'an tengu lou bureù.
Cadun aqui n'*a dit sa restelada,*
Et s'ei counclu, la paraoula dounada,
D'anar, d'anar
Mounte Jesus ei nà.

Saboly, *Noël*, 1660.

L'*n* euphonique vient parer deux fois l'hiatus de vers à vers, faute grossière que les poètes français n'évitent point, au grand dommage de l'œil et de l'oreille. Le verbe *fà* se heurterait brutalement contre *una*, si le *ch*, adroitement intercalé, ne changeait l'hiatus en liaison suave, harmonieuse. Terminé par un *a* muet, qui s'élide, le mot *una* perd sa dernière lettre que l'on n'écrit pas. L'*a* féminin et l'*à* dur figurent également à la rime dans ce couplet. A l'abondance des expressions énergiques, élégantes, sveltes, poétiques et sonores au dernier point; à la variété précieuse des rimes où quatre voyelles peuvent changer de rôle, et vibrer avec force, après avoir éteint leur douce mélodie au bout d'un vers féminin; si vous me permettez d'ajouter la faculté de supprimer l'*r* des infinitifs; *anar* (aller) rime par ce moyen avec *nà* (né); si je dis que les terminaisons des pluriels *doivent* s'élider; si je comble la mesure de tous ces artifices poétiques, en rappelant ici l'heureuse addition des lettres euphoniques dont j'ai déjà parlé, vous pourrez apprécier l'immensité de la perte que les poètes du nord de la France ont faite, en préférant le dialecte anguleux, rachitique des trouvères à l'harmonieuse langue des troubadours. Le coursier fougueux de nos illustres a toujours manœuvré, trotté sous lui-même dans le cirque étroit d'un hippodrome; leur aigle, enfermé dans une cage depuis des siècles,

Demande à s'envoler aux rives du Bosphore.

Si les poètes français ne peuvent plus troquer leur patois parisien contre la langue d'oc, il faut absolument, qu'

l'exemple de Corneille, de Molière, de Racine, ils s'emparent des artifices poétiques de cette langue, ou qu'ils renoncent à flageller nos oreilles avec leur prose rimée, dont l'insipide monotonie, le retour fastidieux, incessant d'un quart d'e, fatigue, lasse, harasse les plus intrépides écoutants, les lecteurs les plus éveillés.

Le peuple de Paris, le peuple, que les colléges n'ont pas corrompu, vicié; ce peuple détestant, abominant par instinct les hiatus, n'a-t-il pas aussi recours aux élisions hardies, aux ellipses élégantes, aux lettres euphoniques pour éviter ces cacophonies acerbes, insupportables? Lorsque je l'entends dire ou chanter : *t'en auras, t'as fait, c'est lui qu'a sonné, jai-z-aimé, j'ons été, j'ai-z-éu,*

> Les aristocrat' à la lanterne,
> Les aristocrat' on les pendra;

j'admire la douceur de son caractère, j'applaudis à son heureux naturel, à sa vocation poétique. Ces Parisiens ne seraient-ils pas dignes d'être Provençaux ou Normands? Ce peuple harmonieux en son langage, malgré ses professeurs et ses académiciens, ne devrait-il pas leur faire comprendre enfin, combien ils sont arriérés et barbares; et leur montrer quelle somme, quels trésors de ridicule, ils amassent, ils empilent sur leur tête, en voulant se maintenir dans cette barbarie, et même s'en glorifier?

— Les crocheteurs du Port-au-Foin sont mes maîtres pour le langage, » disait le grand Malherbe.

— Telle est l'autorité de l'usage dans notre langue, que souvent on est obligé de s'exprimer comme le peuple, sous peine de s'exprimer plus mal que lui. Racine en fournit la preuve dans les plus beaux morceaux de ses tragédies. » Marmontel.

C'est dans les forêts, les rochers de Vallombrosa, que le poète Alfieri allait étudier, recueillir le pur, le primitif langage toscan, cette langue du Dante et de Boccace, avec soin conservée par les rustiques habitants de cette autre Arcadie.

Ceux qui désapprouvent l'emploi de la lettre euphonique dans *j'ai-z-aimé*, *j'ai-z-été*, ne se servent-ils pas de cette lettre musicale en disant, avec une irréprochable correction : *Voilà-t-il*, *retourne-s-y*, *va-t-et vient*, *a-t-on fait*, *Malbrou s'en va-t-en guerre*, *à-n-Argos*, *à-n-Avignon*, etc., etc.? Ne poussent-ils pas l'affection qu'ils éprouvent pour cette lettre balsamique, jusqu'à l'employer sans raison, en écrivant *quatre-z-yeux?* Où donc est l'hiatus que l'on a voulu prévenir? Pourquoi cette précaution inutile, dont le seul but est d'éviter une élision toute simple? *Entre quatr'yeux*, serait-il plus dur que *entre quatr'hommes*, *entre quatr'heures?* O musiciens de pacotille! sirènes du Pré-z-aux Clercs!

Si l'on n'avait pas ainsi prononcé le nom de ce pré, croyez-vous que le grand Corneille se fût permis d'écrire dans *le Menteur :*

Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses ?

— *At-elle*, en lieu de dire *a-elle*, pour éviter la cacophonie, c'est-à-dire le mauvais son des voyelles. » Observation de Remi Belleau sur ce vers de Ronsard :

De quel monstre, lecteur, at-elle pris sa race?

J'ons été, *je ferons*, *je dirons*, locutions irrégulières dont le peuple use encore, ont la plus noble origine. Ce fut Richard-Cœur-de-Lion qui, le premier, employa le pluriel *nous* dans ses ordonnances, au lieu de *je* en parlant de lui seul en apparence. *Nous déclarons*, *nous ordonnons*, c'est-à-dire : moi, le roi, conjointement avec les principaux de l'empire, déclarons, ordonnons. Les autres monarques imitèrent Richard, et bientôt les princes, les seigneurs châtelains ou non, et jusqu'aux simples nobles, suivirent cet exemple, afin de se donner un air, un ton de souveraineté. Le peuple à son tour régla son langage sur celui des seigneurs, et n'eut aucun souci d'accorder le pronom avec le temps du verbe. Au lieu de dire *nous ferons*, il unit le singulier au pluriel et dit : *je ferons*, *j'avons été*, *j'ons été*, *je sommes venus*, etc.

Ce que l'Académie nomme *patois parisien*, est la vraie, la noble, la mélodieuse langue française, que les bouches les plus séduisantes ont parlée. C'est la langue d'Odette de Champdivers, d'Agnès Sorel, de Valentine de Milan, d'Anne de Boleyn, de la belle Féronnière, de Françoise de Foix, de Diane de Poitiers, d'Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, de Marie Touchet, de la Marguerite des Marguerites, de Marie Stuart, et de ses compagnes; langue aussi vive, limpide et brillante que les yeux incisifs de toutes ces dames de beauté. C'est le chant leste et sympathique des Fodor, des Sontag, des Lind, qu'un tas de gacheux, de pédants, ont aggravé, recrépi, dégradé jusqu'à la changer en lourde psalmodie, en vêpres de capucinière. Cette langue naïve, poétique et svelte comme la plus jolie nymphe de Jean Goujon, cache aujourd'hui ses formes élégantes sous les cottes, les vertugadins, les surcots dont ces barbares l'ont affublée. Arrêtée, affaisée, écrasée sous une telle friperie, sous une chape de plomb, voulez-vous qu'elle danse, qu'elle coure et s'ébatte comme autrefois, tandis qu'elle ne peut se trainer qu'avec peine? Succombant sous le faix de sa robe, comme la duchesse de Bourgogne, après la représentation d'*Absalon* et des *Précieuses*, elle n'a qu'un desir, qu'un besoin, celui de se coucher, de reprendre haleine, en cessant de porter son harnais.

— Nos aïeux étaient bien autrement que nous attentifs à l'euphonie! ils avaient l'oreille bien autrement délicate que la nôtre par rapport à la musique du langage! le XIIIe siècle était, à cet égard, incomparablement plus avancé que le XIXe. Cela blesse un peu notre vanité et la doctrine du progrès; j'en suis faché; mais la vérité est ce qu'elle peut. » F. GÉNIN, *Variations de la langue française*, page 481.

C'est pour faire honneur à votre langage, c'est pour le magnifier, que je lui rends le nom de *patois parisien*. Le vocable *opera*, devenu titre de noblesse, n'était-il pas d'abord un terme de mépris? — Puisque le français d'autrefois est une langue si précieuse et si regrettable, pourquoi ne l'op-

posez-vous pas directement au français de notre époque, au lieu de recourir à votre provençal, qui pour nous est du haut allemand, à votre *charabia* qui nous semble de l'italien gaté? » — Je permets à l'outrecuidance parisienne d'accabler de ses dédains le *charabia* qu'elle ne connaît point. N'a-t-elle pas naguère exalté le galimatias harmonique du *Prophète*, qu'elle prétend connaître et comprendre?

J'ai recours au provençal, parce que c'est une langue plus complète et plus variée dans ses intonations que l'ancien français; une langue écrite et vivante, dont on use dans la France même; parce qu'enfin cette langue des troubadours possède quatre voyelles douces, tandis que sa rivale ancienne ou moderne a toujours été réduite à son quart d'*e* pour émousser *toutes* ses terminaisons féminines. Ce quart d'*e*, cet *e* muet, unique son doux, est la plaie qui blesse à mort le français. Chose singulière, bizarre! ce quart d'*e*, cet *e* muet, est le trésor de cette infiniment pauvre langue française. Pour elle, c'est le denier de la veuve, le sou du mendiant, les vingt-cinq centimes du Juif à longue barbe, du Juif errant depuis dix-huit siècles.

J'ai choisi le provençal parce que le Dante blâme les Italiens de ce qu'ils croient et disent que leur langue ne vaut rien en comparaison de la provençale; et pourtant ce poète voulut d'abord écrire sa *Divina commedia* en provençal. Voyez *il Convivio* de ce maître. Le cardinal Bembo, dans ses *Proses;* le Redi, dans ses *Remarques sur son Dithyrambe;* Giovanni di Nostradama, citent vingt-quatre auteurs italiens qui composèrent leurs ouvrages en provençal, langue que les Italiens ne se lassèrent jamais d'imiter et de parler. Fontanini, Melius, Brunetto Latini, Tiraboschi font de même. Bembo, Salviati, Alunno, Giambullari, Minturno, Varchi, Tassoni, et, plus que les autres, le chanoine Bastero, font un long catalogue de tous les écrivains italiens qui traduisirent en leur langue les ouvrages provençaux. Le titre seul du dictionnaire de ce dernier nous montrera l'immensité des emprunts que l'Italie a faits à la Provence. *La Crusca pro-*

renzale, ovvero, le voci, frasi, forme, e maniere di dire, che la gentillissima e celebre lingua toscana ha prese della provenzale, etc. **Di don Antonio Bastero, nobile barcelonese, dottor in filosofia.** Rome, 1737, trois volumes in-2.

Le *Recueil de poésies provençales* fait pour le marquis d'Este par son troubadour célèbre, maître Ferrari, de Ferrare, en 1254, est à la bibliothèque de Modène. Il contient 345 feuillets et 1474 pièces dont plusieurs ne se trouvent dans aucune autre collection. C'est un des plus anciens et des plus curieux manuscrits des poésies des troubadours. Il prouve, ainsi que les autres reliques précieuses du même genre, que l'on conserve à Florence, la singulière faveur dont jouissaient alors, au sein même des cours d'Italie, la langue et la poésie provençales.

Nos bibliothèques viennent de s'enrichir d'une épopée provençale, monument historique et poétique du plus haut intérêt, ayant pour titre : *Histoire de la Croisade contre les hérétiques albigeois, écrite en vers provençaux par un poète contemporain, traduite et publiée par M. C. Fauriel.* Paris, imprimerie royale, 1837, in-4.

— Cavalcanti, Bembo, Equicola, Speroni, Dolce, et une infinité d'autres Italiens, ne sont pas de moins bonne foi sur l'origine de leur poésie en général, que Giraldi l'est sur celle de leur poésie romanesque. Ils la reconnaissent beaucoup plus moderne que la poésie provençale, et riche de ses dépouilles. Ils rapportent même à la Provence une partie des richesses de leur langue ; et cette opinion les a si bien prévenus, qu'ils croient aussi lui devoir plusieurs mots, qu'ils ont pris immédiatement du latin : se consolant sur une autre fausse pensée dont ils se flattent, que les Provençaux ont reçu ces mots des Toscans, quoiqu'ils soient venus aux uns et aux autres d'une source commune...

» Jean de Nostredame marque plusieurs poètes provençaux que Pétrarque a imités ; il met dans son recueil plusieurs poètes italiens, qui ont préféré la langue et la poésie provençale à celle de leur pays : sans doute parce qu'ils la

trouvaient plus riche, plus cultivée, et plus susceptible des ornements de l'esprit, que l'italienne, qui était encore informe et stérile, et n'avait pas pris le pli de la poésie. » HUET, *Lettre à Segrais sur l'Origine des romans*, in-12, Paris, 1678, pages 130 et 143.

— En 1766, pendant mon séjour à Genève, me disait Grétry, je priais Voltaire de m'écrire un livret d'opéra. — Je n'aime point les *eu* (1).... telle fut la réponse que l'auteur de *Zaïre* et de *Samson* fit à mes sollicitations réitérées. — Je vous l'ai dit : Je n'aime point les *eu*. Cet *e* muet qui s'éteint dans la simple diction, sonnera-t-il mieux en musique? »

Non sans doute, mon aimable et bien peu musicien Voltaire ; mais cet *e* muet, cet *eu*, qui te désole, et tu n'es pas le seul ; cet *eu*, l'objet de tes mépris, est la richesse du parolier.

Si l'*eu* n'existait pas, il faudrait l'inventer

pour la musique vocale française. Cet *eu*, figurant un contre un avec les rimes dures dans la poésie ordinaire, doit acquérir l'énorme proportion de trois contre un, dans les vers destinés au chant. La mélodie n'amène sa chute concluante et ferme, qu'après trois demi-repos féminins. Mille vers de comédie ou d'épître se contenteront de cinq cents *eu;* mille vers d'opéra vont dévorer au moins trois mille *eu*. Trois mille! quelle consommation!

En voulez-vous la preuve? Ecoutez un chœur de *la Muette de Portici*, dans lequel le musicien s'est vu contraint de suppléer à deux rimes féminines qui lui manquaient, sur les trois que sa mélodie exigeait naturellement.

Saint bienheureux, *eux, eux,*
Dont la divine image
De nos enfants, *ants, ants,*
Protége les berceaux.

---

(1) — Je vous renvoie à M. d'Alembert pour les *eu;* il les contrefaisait autrefois le plus plaisamment du monde. »
VOLTAIRE, *Lettre* 236, *à l'abbé d'Olivet*, 18 janvier 1767.

Ces *eux-eux*, ces *ants-ants*, qui font dresser les cheveux à la tête des Provençaux et des Italiens, n'offensent pas du tout une oreille parisienne, tant elle est insensible, ou du moins accoutumée dès longtemps à toutes les cacophonies des poètes et des paroliers français.

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour!

Critiquez, dirigez vos sarcasmes sur les traductions du *Barbier de Séville* et de *Robin des Bois*, déchirez ces œuvres de musicien parolier, heureusement accomplies malgré tant d'obstacles que nul de vous n'a pu surmonter. Disciples ingrats, en reniant votre maître en l'art des vers cadencés, il faudrait montrer ce que vous aviez fait avant qu'il vous eût donné le précepte et l'exemple. S'il est un imbécile, pourquoi cherchez-vous à l'imiter? S'il est d'une faiblesse extrême, valeureux coursiers, pourquoi vous réunir quatre, cinq, six, pour laisser dans le bourbier un carrosse, une diligence, que son âne tout seul faisait galoper admirablement? Que la manœuvre soit commandée à l'Opéra par quatre machinistes en chef, et vous verrez des peupliers surgir au milieu d'un cachot, et la mer s'agiter au-dessus des étoiles. Voilà précisément le désordre que l'on a remarqué dans *Robert Bruce*, pastiche où quatre arrangeurs, qui ne pouvaient s'entendre et se comprendre, ont eu l'adresse de déplaire au public, en lui présentant des éléments précieux, il est vrai, mais jetés au hasard; entassés comme on ferait des marbres, des tableaux, des siéges, des bijoux, des lustres, des tapis, dans un garde-meuble, que dis-je? dans un chariot de déménagement. Par un tour de force du même genre, de nouveaux arrangeurs n'avaient-ils pas déjà fait tomber tout à plat, sur le même théâtre, ce *Robin des Bois* que le public de Paris applaudissait encore avec fureur à sa 387e représentation, donnée à l'Opéra-Comique après 327 victoires remportées à l'Odéon? Convenez qu'il faut être bien habile pour opérer un tel miracle.

Il est des œuvres sublimes, telles que la *Léonore* de Beethoven, qu'il serait impossible de traduire pour la scène française, sans en abréger la musique. Les sacrifices indispensables nous laisseront encore assez de belles choses dont on serait privé, si par un zèle, un respect irréfléchi, le traducteur s'obstinait à vouloir donner en entier un ouvrage dont le premier acte seul aurait mis à bout la patience du public français. Un parolier non musicien oserait-il entreprendre ce travail ? Se ferait-il aider par un compositeur qu'il ne pourrait initier à toutes ses idées ?

Certains journalistes ne manqueront pas de réclamer contre les suppressions, les changements faits à des opéras de cette importance, disant qu'on doit les traduire en entier, et les donner tels qu'ils sont représentés en Allemagne, qu'un Vandale, un sacrilége peut seul porter une main téméraire sur l'arche sainte. A ces clameurs, qu'un zèle religieux semble inspirer, à cette ritournelle mille fois répétée, vous croirez bonnement que ces journalistes officieux, sincères et justement irrités, sont animés des intentions les plus louables, les plus pures, et ne desirent autre chose que le bien de l'art, le triomphe de Weber, de Beethoven et du parolier qui les a traduits ; point du tout. Ils savent parfaitement que si ce dernier est assez naïf, assez imprudent pour accepter et suivre de semblables conseils, il ne manquera pas de se casser les reins dans une chute inévitable; et voilà ce qu'on lui souhaite.

Ils savent tout aussi bien que, sans de notables changements, le succès de *Léonore*, d'*Obéron* est impossible sur un théâtre français; et voilà pourquoi ces orateurs prodiguent les trésors de leur éloquence, de leur dialectique, pour engager chrétiennement, en amis, le traducteur à donner ces ouvrages tels que leurs illustres auteurs les ont faits. Masque, je te connais, se dit le renard, cette ruse appartient au vieux jeu.

Le dériseur qu'il est se bouche les oreilles
Et les laisse crier.

Un arrangeur d'opéras n'a pas besoin de compliments, d'éloges imprimés, de réclames pindarisées; qu'en ferait-il? Les applaudissements de la foule reconnaissante lui suffisent. Comme le perruquier Poudret, il sait à propos se dévouer et *faire la queue à l'idée des personnes*. Il vise à conquérir la faveur du public, et s'il est assez heureux pour unir les attaques furibondes et constantes des journalistes à ce précieux avantage, rien ne manque alors à sa fortune, il est au comble de ses vœux.

Obligé d'assister à toutes les premières représentations de nos théâtres lyriques, je n'allais jamais aux répétitions générales. Je ne vois pas la nécessité de boire la médecine en deux verres : telle était ma réponse aux invitations de ce genre. Cependant un auteur m'avait convié d'une manière si pressante qu'il me fut impossible de refuser. Un petit nombre de ses amis les plus intimes siégeaient au balcon avec lui pendant que l'on répétait son opéra. Candide et naïf comme le bonhomme Job, j'applaudissais tout ce qui me paraissait bien; mes compagnons allaient moins vivement en besogne. Tout à coup, ils partent sur la dernière cadence d'un air; mon plus proche voisin surtout bat des mains, crie bravo, manifeste un enthousiasme à nul autre pareil. Surpris d'une telle incartade, je lui dis tout bas : — Mais c'est pitoyable, vous applaudissez une sottise, une pauvreté, c'est le morceau le plus faible de l'ouvrage! — Eh! c'est justement à cause de cela; si nous ne l'applaudissions pas vivement, IL L'OTERAIT! »

Ces amis sincères ne ressemblent-ils pas aux journalistes dont je vous ai parlé?

S'il s'agit d'un pastiche, il faut nécessairement que le parolier soit musicien, compositeur érudit, connaissant à fond le style et les procédés particuliers de chacun des auteurs dont il va déchirer les œuvres. Restaurateur de tableaux, il ne doit point habiller une figure de Poussin avec les costumes inventés par Boucher. Si vous amenez sur un drame nouveau des fragments empruntés à dix opéras

connus, et si vous respectez l'intégrité de ces morceaux en les rangeant en bataille, vous ferez un damier et non pas une mosaïque. D'ailleurs il est des scènes de la pièce nouvelle qui n'auront aucun rapport avec les situations déjà traitées par les musiciens que vous allez dépouiller. Les airs, les duos se présenteront assez galamment ; les trios seront plus difficiles à trouver, le quatuor, le quintette vont compliquer l'affaire ; mais le finale devient impossible, il faudra que le parolier se décide à le composer en grande partie, si ce n'est en entier. C'est ce que j'ai fait pour *les Folies amoureuses, la Fausse Agnès*, *Pourceaugnac*, et surtout pour *la Forêt de Sénart.*

Dans ce dernier opéra, le chœur de chasseurs d'introduction, le duo chanté par Henri IV et le meunier sont en entier de ma façon, ainsi que la prière intercalée dans le fameux chœur d'*Euriante*, et la conclusion ajoutée au second couplet de ce merveilleux chef-d'œuvre. Voilà donc la musique d'un misérable parolier, d'un autre Ragotin, d'un croque-note rimeur à la toise, la musique d'un pauvre diable houspillé chaque jour, et fort heureusement ! par les journalistes réunis en chœur, la musique de Castil-Blaze enfin, puisqu'il faut aussi nommer cette peste d'un autre genre, sa musique, bon Dieu ! sa musique ! fourrrée, mélée, enchevétrée insolemment dans une partition dont les deux tiers appartenaient à Mozart, à Beethoven, à Weber, à Rossini, à Meyerbeer. C'est inimaginable, j'en conviens ; mais ce qui l'est bien plus encore, c'est que nul au monde ne se douta de la malice. Je gardai si bien le secret, que mon chœur *Au signal soyons prêts*, passa de plein vol de l'Odéon au Conservatoire ; il y fut salué par des applaudissements trop flatteurs, et redit à la demande générale. Je l'avais donné timidement à Mosca, les malins de l'orchestre de l'Odéon voulurent absolument l'attribuer à Weber, et c'est sous ce nom glorieux qu'il fit son entrée au Conservatoire. Les Parisiens avalèrent dévotement la pilule, je n'avais d'eux aucun souci ; mais je ne perdais pas de vue les Allemands qui siégeaient au balcon. Meyerbeer, Pixis et Ferdinand Hiller devaient protester hautement

contre une erreur dont je n'étais point coupable : ils ne manquèrent pas de le faire.

Après la dernière cadence de ce chœur sycophante, fallacieux, ils s'élancent dans le corridor où je les suis, et marchent droit à la loge de Cherubini, en font ouvrir la porte et ne peuvent entrer : la loge était pleine. — Le chœur est agréable et bien fait, dirent-ils à ce maître, et nous ne voulons point en contester le mérite, nous l'avons applaudi ; mais comme nous savons parfaitement tout ce que Weber a composé, nous affirmons et jurons s'il le faut que ce chœur n'est point de Weber. — Eh bien ! tant pis, il est digne de lui, et je voudrais qu'il l'eût fait. » Telle fut la réponse de Cherubini. Elle me suffit. Je m'éloignai furtivement comme un voleur qui vient d'enlever une montre. Si je suis soupçonné, découvert, me disais-je, on va me jeter par les fenêtres. Je me rassurai pourtant ; on me croyait trop bête, trop complètement stupide, pour avoir écrit un chœur digne des applaudissements de l'auguste assemblée.

Dans une autre loge, on disait à Rossini : — Ce chœur est donc de Mosca ? — Pas possible ; s'il l'avait fait, le bonhomme se serait cruellement trompé. » J'étais forcé de me cacher, de me tapir sous les noms les plus vulgaires afin de ne pas m'exposer à trahir l'incognito. Mis au ban de l'empire, hors la loi, j'eusse été frappé de mort à l'instant où l'on m'aurait reconnu. Je venais de recevoir, sur les épaules de Weber et de Beethoven, la plus belle volée de bois vert qu'un musicastre ait jamais été contraint d'accepter. Le 16 janvier 1826, à midi trois quarts, l'orchestre admirable de l'Odéon, commandé par ses deux chefs Crémont et Bloc, avait dédaigné, hué, méprisé, déchiré, conspué, couvert d'opprobre et d'ignominie, assassiné de sarcasmes et de quolibets, l'ouverture de *la Forêt de Sénart*, dite une seconde fois, par la seule raison qu'il me faisait l'honneur insigne, prodigieux, immensurable de m'en croire l'auteur. Hélas ! et quatre fois hélas ! cette ouverture se composait de la marche triomphale d'*Euriante*, la plus belle que je connaisse, et de la villanelle ravissante

que Beethoven a placée en tête de la *Symphonie pastorale !* J'annonçais ainsi musicalement Henri IV et le meunier. Indignée d'un tel traitement, cette ouverture ne voulut pas rester plus longtemps entre les mains des barbares : elle disparut.

Voilà ! voilà les dieux ! et nous les adorons !
La Harpe, *Philoctète.*

Qu'un rapin s'escrime à peindre quatre toiles, afin de les exposer au Louvre parmi les tableaux de Poussin, de Rubens, de Titien, de Murillo, si l'œil des connaisseurs ne signale pas à l'instant la fraude et l'impudence du barbouilleur, c'est que ce même barbouilleur n'est pas sans mérite. Ce que je viens de vous dire, tous les journalistes écrivant sur la musique le savent; et pas un ne l'a dit, bien mieux ! pas un ne le dira. Je me vois donc forcé de vous en faire la confidence.

L'admirable chœur de chasseurs d'*Euriante* a fait le tour du monde, avec l'addition d'une prière et d'une ritournelle finale, dont je l'affublai dans la seule intention de dérober à l'oreille du public le bruit que les bottes d'Henri IV faisaient sur le parquet, lorsque ce roi cherchait une issue dans la forêt. Les Allemands eux-mêmes ont adopté les changements qu'un sacrilège a fait subir à ce chef-d'œuvre de Weber, et la monture qu'un musicastre a jointe au diamant. L'empereur de toutes les Russies m'a fait demander par son ambassadeur en France, ou du moins par M. le comte de Tolstoy, ce même chœur dégradé par le contact profane de ma musique. Le chœur de Weber ne marche plus sans le cortège que j'eus la témérité de lui donner; il sonne partout comme vous l'entendez à notre Conservatoire, et la tradition l'a fait adopter sur tous les théâtres du Nord.

Le 4 septembre 1851, dans la cour de l'Opéra, M. Girard, digne chef d'orchestre de ce théâtre et du Conservatoire, me disait : — Nous préparons notre répertoire pour les concerts de 1852, avez-vous quelque perle à nous donner ? — J'ai bien mieux qu'une perle, je puis vous livrer une escarboucle, un

volcan d'harmonie, un ouragan, où brillent les roses d'une mélodie suave et pathétique, un chœur à couplets, mêlé de solos de soprane et de basse, un chœur sublime de Weber, que vous n'exécuteriez cependant pas sans danger : votre salle ne résisterait pas à l'explosion de la bombe.—Mais est-ce bien du Weber sans mélange ? — Tout pur, sans une seule note de ma façon : deux morceaux de l'illustre maître ajustés, combinés pour former un tout d'un effet merveilleux.—N'en parlons plus ; ils devineraient que cela vient de vous, et le repousseraient avec indignation. Ils ne sont que trop marris, désolés, repentants de vous avoir applaudi sans vous connaître. — Mais il serait bien facile de préparer un auditoire rebelle, au moyen d'une petite annonce, qui dirait au bas du programme : — Une huître, un butor, un marcassin domestique, s'est permis de réunir deux opuscules de Weber, pour en composer un tout qu'il croit superbe. Nous avons pensé qu'il serait utile de livrer à vos sifflets judicieux un pareil amalgame, afin de punir l'audacieux dérangeur, afin de lui faire expier les applaudissements que vous avez donnés à son chœur *Au signal soyons prêts*, que vous prodiguez encore au chœur d'*Euriante*, deshonoré par une prière de sa fabrique, au trio-finale de la même partition qu'il a démoli, recousu, bourré de sa musique, et défiguré de telle sorte par ses cris de *vengeance !* que vous le saluez, deux fois chaque année, par des bravos sans fin ; tandis que le même finale, mis en scène à l'Opéra, sans le moindre changement, tel qu'il était sorti de la plume de Weber, est tombé tout à plat, au grand ébahissement d'Habeneck, des chanteurs et des symphonistes. Ces musiciens s'attendaient aux mêmes transports d'enthousiasme qu'ils avaient obtenus au Conservatoire, et qu'ils obtiennent encore à leurs concerts, quand ils exécutent *Affranchissons notre patrie,* ainsi désorganisé pour figurer dans *les Sybarites de Florence.*

En 1842, l'orchestre du Conservatoire exécute, dans une de ses répétitions, l'ouverture et l'entr'actes de *Belzébuth*, opéra en quatre actes, que je venais de faire représenter sur

le théâtre de Montpellier. L'ouverture fut dite à merveille et discrètement applaudie; mais l'entr'actes obtint un succès d'enthousiasme, de fanatisme, tous les symphonistes quittèrent leurs places, descendirent de l'amphithéâtre pour venir me complimenter. — Quelle mouche les pique? me disais-je, en voyant ces transports. — C'est charmant, délicieux, s'écriaient-ils; c'est de la science ornée de tous les agréments de la mélodie, un canon plein d'intérêt, des variations d'un effet incisif et puissant, qu'un solo de tambour à baguettes vient couronner et ragaillardir à la fin; quel morceau pittoresque au suprême degré! quel épisode pour nos concerts! quelle bonne fortune! Il faut sur-le-champ redire cet entr'actes, *e con gusto*. — Où l'avez-vous pris? »

M. Battu me serrait la main lorsque cette question me fut adressée par nos voisins, et je fus assez imprudent pour murmurer à son oreille un aveu formidable. M. Battu garda mon secret; mais on devina la confidence que je venais de lui faire. Changement total et subit de scène et de décoration: le calme, le silence le plus complet succède à la tempête des applaudissements; son violon sous le bras, le chef s'achemine lentement vers le corridor, tous ses braves le suivent, musique finie; et depuis lors on ne m'a pas dit un mot du bienheureux entr'actes.

Sachant que je puisais, pillais aux meilleures sources en fabriquant des pastiches disposés pour la scène, on avait trouvé ce canonique badinage tellement au-dessus de ma bêtise présumée, qu'on l'avait attribué d'une voix unanime à quelque illustre maître; et voilà pourquoi cette bagatelle avait été si bruyamment fêtée. *Où l'avez-vous pris?* est sublime, ravissant, impayable; c'est une perle, un diamant; aussi l'ai-je curieusement placé dans mon écrin.

La haine atroce, constante, ingénieuse que les Français professent à l'égard de leurs compatriotes m'a pourvu de la position la plus bizarre qu'on puisse imaginer. Elle me plaît à cause de son originalité précieuse. Le trésor de malédictions que cette haine amasse dès longtemps sur ma tête

innocente, a fait mon plaisir, mon bonheur, ma fortune; et je lui dois un renom, une espèce de célébrité que l'on m'a faite et qu'on ne veut pas me permettre de justifier. *Chivau môudit lou peou yè lus :* si le poil d'un cheval maudit est reluisant, je puis exposer ma croupe aux rayons du soleil, et me servir de ce miroir scintillant et magique pour faire la chasse aux alouettes. Songe-creux ou dériseur, enveloppé dans le burnous d'une modestie à nulle autre seconde, j'ai fini par me dire : — Serait-il vrai que j'eusse du mérite? trop de gens s'évertuent trop souvent à proclamer que je ne suis qu'une bête. Si le magnétisme n'était pas réellement une merveille, les médecins l'attaqueraient-ils avec une violence que le dépit a mille fois rendue imprudente ?

Si l'amour ne causait que des peines,
Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant.

QUINAULT, *Armide.*

— On vous chante, M. de Lulli, partout on vous chante.
— Oui, M. le marquis, on me chante.... pouilles. »

Vous allez me dire : — A quoi bon nous parler de vous?

— Ce n'est pas de moi que je prétends vous entretenir, mais d'un musicien français que le sort le plus rigoureux a voulu faire naître en France; d'un infortuné que toutes les tempêtes de l'envie ont battu, fracassé, réduit.... à la prose! Permettez-moi de vous conter en deux mots l'histoire lamentable de ce même Français, et vous admirerez avec moi tout ce que l'on invente, imagine en France, pays que l'on dit civilisé, pour empêcher les Français d'être musiciens.

J'avais fait d'excellentes études au Conservatoire avec Perne et Catel. Voyant que la foule assiégeait les portes de nos deux théâtres lyriques, deux théâtres pour trente-huit millions d'habitants! je ne voulus pas même tenter de pénétrer ce sanctuaire impénétrable. D'ailleurs, les paroliers refusaient de me confier ce qu'ils appelaient alors *un poëme d'opéra.* Voyant qu'il m'était défendu pour jamais de musiquer la moindre pastorale, et qu'on me barrait le grand

chemin, je me jetai dans les sentiers de traverse, et traduisis des opéras étrangers. J'eus même l'audace de critiquer ceux qui se croyaient mes supérieurs, de les critiquer honnêtement, il est vrai, mais avec une sagacité désolante et cruelle: je frappai juste et dis la vérité. J'eus le malheur de fonder la critique musicale en France, et de m'asseoir d'entrée de jeu sur la chaire la plus élevée, au *Journal des Débats*, XXX. Ce début fut-il heureux ? je vous le demande.

Je venais de publier deux volumes intitulés *de l'Opéra en France*, ouvrage qui me fit nommer, à livre ouvert, à mon insu, directeur du Conservatoire de Musique, poste infiniment honorable, que mon respect pour les bonnes mœurs ne me permit pas d'accepter. En effet, le pape des musiciens français pouvait-il excommunier ses fidèles ? Était-il permis au généralissime de tirer sur ses soldats ? pouvait-il décemment traduire les opéras de Mozart, de Cimarosa, de Rossini, de Weber, et prouver ainsi que le cheval de ses administrés n'était qu'un âne ? Ce même chef spirituel ne devait-il pas s'interdire toute critique en feuilletons à l'égard de ses disciples lancés au théâtre et de leurs rivaux ? Traducteur et journaliste, ces deux industries me promettaient un million, et le Conservatoire ne m'offrait qu'un zéro pour l'excédant présumé des recettes de chaque année. Je connaissais la valeur des notes, et me tins en mesure contre un honneur trop dangereux.

Mes camarades conservatoriens me dirent alors : — Est-ce pour faire de la prose et des versicules de traductions, que l'on étudie l'harmonie et la fugue avec Perne et Catel ? »

L'Odéon fut ouvert et l'on m'y détesta ; c'était bien naturel : je faisais la fortune de ce théâtre. En morceaux intercalés dans dix-huit drames lyriques, j'y composai la valeur de neuf actes d'opéra ; mais j'étais obligé de donner à tous ces airs, duos, trios, chœurs ou finales des noms de musiciens étrangers peu connus ou défunts. Si l'on avait pu se douter que j'en étais l'auteur, les symphonistes indignés auraient déserté l'orchestre, et le directeur Bernard eût sur-le-champ

fermé son théâtre. C'est affligeant, c'est incroyable, prodigieux, et pourtant c'est la vérité la plus pure et la plus solennelle. J'allais produire un opéra tout entier, quatre actes de ma façon, sous les noms de *Tottola*, de *Generali*, lorsque l'Odéon fut fermé par ordre supérieur. Un rescrit ministériel, contre moi dirigé, renferma des considérants ajustés avec une perfidie ingénieuse et prévoyante au point que je me vis lié, garrotté, condamné sans appel au silence le plus absolu. Les lions d'Afrique sont enchaînés ; on laisse les moutons en pleine liberté ; serait-il possible que je ne fusse pas un mouton ? me disais-je. Avec de semblables moyens, on ferait bondir l'orgueil et bouillonner l'amour-propre dans le cœur glacé d'un trappiste.

J'avais besoin d'un masque pour oser me produire sur la scène de l'Opéra-Comique, Boieldieu fut assez bon pour me l'offrir. — Écrivons, me dit-il, une partition d'opéra ; nous faisons un acte chacun, nous nous partageons le troisième, l'ouvrage est mis au net par mon copiste, je préside seul aux répétitions; si l'entreprise réussit, je vous nomme et désigne votre lot dans la communauté. » C'était charmant, parfait. Je m'empressai de fabriquer, avec l'ingénieux Scribe, un livret en trois actes. — Décidément *la Marquise de Brinvilliers* est le chef-d'œuvre du genre ; Scribe me l'a dit, et certes il s'y connaît. » Voilà ce que me répéta l'aimable Boieldieu. Cet éloge pompeux eut pour moi le plus fâcheux résultat ; Boieldieu voulut alors composer toute la partition. Je repris notre livret et sortis avec M. Scribe, après avoir fort bien manœuvré sur le déjeuner de mon ambitieux collaborateur en musique. M. Scribe marchait devant, il descendit avec rapidité. Je le croyais bien loin quand je le vis au bas de l'escalier, campé, le pied droit en avant, les bras croisés, drapé dans son manteau comme un orateur prêt à lancer un argument vigoureux et décisif. Il me dit :

— D'après ce que je viens d'entendre, il m'est prouvé que vous aviez raison. J'ai mal fait de vanter notre pièce à Boieldieu. L'espoir d'un succès d'argent a troublé sa tête, le desir

d'avoir au moins la moitié du gateau lui a fait oublier des conventions dont il m'avait déjà parlé, ce qui vient d'être dit me le prouve ; mais il me prouve aussi que Boieldieu vous croit capable, très capable de faire la moitié d'une partition. Si vous pouvez en faire la moitié, pourquoi ne l'écririez-vous pas toute entière? Dans huit jours vous en aurez le premier acte revu, terminé. L'Opéra-Comique a besoin d'un succès, hatons-nous d'arriver à son aide. Alerte! à l'ouvrage!»

J'attendis huit mois, dix-huit mois, et M. Scribe m'apprit enfin qu'il avait disposé de notre livret en faveur d'un autre musicien. Je m'opposai vivement à cette substitution que la coalition d'ouvriers avait imposée à M. Scribe, et consentis plus tard, le directeur Lubbert étant aux abois, à ce qu'on fît musiquer à la hâte cette *Marquise de Brinvilliers* par une douzaine de compositeurs; tout en refusant de fournir un ou deux morceaux à ce pastiche solennel.

C'était la seconde édition de *Robin des Bois*. M. Scribe travaillait à cet ouvrage avec M. Sauvage et moi ; lorsque la direction de l'Opéra-Comique lui notifia que s'il s'avisait de collaborer avec un proscrit tel que moi, *le Maçon* et *Léocadie* perdraient leur rang et leur droit à la représentation, qu'ils languiraient dans les cartons indéfiniment, tandis que *Léocadie* et *le Maçon* paraitraient en scène en trois mois, sur-le-champ, si M. Scribe consentait à m'abandonner. Tout cela fut exécuté religieusement.

La France, qui me reconnaissait digne de gouverner le Conservatoire de Paris, en avril 1822, déployait, en 1828, une astuce ignoble et mystérieuse pour m'empêcher de produire en scène un seul opéra de ma composition. Cependant elle accordait aux musicastres les plus infimes de sa banlieue le droit d'empoisonner ses théâtres.

La France m'avait dit, par la voix de son ministre de Lauriston : — Vous avez régi parfaitement une de mes sous-préfectures, je rencontre en vous un avocat, un littérateur, un musicien, un administrateur étranger à tout esprit de coterie ; *vous êtes mon homme*, où pourrais-je en trouver un qui

réunît toutes ces qualités précieuses pour un directeur de Conservatoire ? » Hélas ! cet homme se crut obligé de refuser l'honneur et les dix mille francs d'une place éminente. Pauvre, il ne put se décider à les échanger contre l'espérance; et certes il fit bien, l'événement l'a prouvé.

Dans un concile que notre république n° 3 improvise en juin 1849, elle se hâte de confirmer la sentence royale de 1822, en me nommant directeur des Beaux-Arts. Me voilà donc l'élu des gouvernements les plus antipathiques, et toujours sans la moindre sollicitation de ma part; le monarque de 1822, le peuple souverain de 1849, agissant *motu proprio*, comme un pape infaillible aurait pu se le permettre. Cette unité de pensée et de suffrages, à des époques si diversement colorées, serait-elle un préjugé doublement flatteur pour le candidat ? Objet des railleries d'une infinité de musiciens sans musique, ce candidat posséderait-il un charme, un talisman, une vertu mystérieuse, absconse, qui lui fît conquérir sans effort aucun, sans intrigue, les postes les plus éminents, que tant d'autres desirent et poursuivent en vain ? Mettre d'accord le royaume et la république, les trois fleurs de lis et les trois couleurs, le marquis de Lauriston et le tribun Ledru-Rollin, amener leurs dissidentes voix sur une même note, les faire chanter à l'unisson, se disant l'un à l'autre : — Je veux ce que tu veux, et le veux franchement, » ne vous semble-t-il pas un chef-d'œuvre d'harmoniste consommé ? Aurais-je ainsi résolu victorieusement le problème que propose Molière, en mariant le Grand-Turc avec la République de Venise ?

La France m'avait commandé solennellement (1) la traduction de six opéras étrangers pour ravitailler le répertoire délabré de son Académie royale de Musique. Une ligue ennemie empêcha la mise en scène de ce formidable auxi-

(1) Voyez dans les registres de l'Opéra, *Division du personnel des Artistes*, la lettre du 24 février 1821, portant le n° 185, et les autres pièces relatives à cette affaire.

liaire ; l'alarme était au camp, Dolopes et Myrmidons frémissaient de terreur, on baissa le pont-levis et la herse, mon travail fut prohibé, mais on le paya très bien et longtemps. Oh ! la haine et la peur ne marchandent jamais. L'avocat musicien savait aussi jeter ses notes sur du papier timbré.

La France, qui me commandait et payait une demi-douzaine d'opéras traduits, en 1821, me défendit sept ans après d'en mettre au jour un seul.

C'est en le présentant sous un titre italien *l'Irato*, que Méhul fit adopter son opéra de *l'Emporté*. C'était, disait-on, un ouvrage traduit, et cette annonce lui valut d'abord la faveur du public et l'indulgence des auteurs. Je ne dirai rien de la bonhommie parisienne, assez confiante pour accepter *l'Irato* comme une production de l'Italie ; mais que les temps sont changés ! Essayez maintenant d'employer la même ruse ; offrez une œuvre originale sous le nom d'*opéra traduit*, et vous verrez le résultat négatif de cette sauvegarde. Oh ! le bon billet qu'a La Châtre ! C'est pourtant à votre serviteur que la France doit ce changement total d'opinion et de tactique.

Les traducteurs d'opéras, les *arrangeurs* dignes de ce nom, ces chasseurs au poil comme à la plume, lorsqu'il s'en présentera, me devront aussi de recevoir une double récompense pour leur double travail. Ils pourront invoquer l'arrêté du ministre, signé le 23 janvier 1821, portant :

1° M. Castil-Blaze jouira des émoluments réunis d'auteur et de compositeur, d'après le taux et dans les proportions résultantes des réglements de l'Académie royale de Musique.

2° En livrant la traduction française et la partition de l'opéra de *Tancrède*, il recevra une somme de trois mille francs, laquelle somme lui sera retenue sur ses honoraires d'auteur.

3° S'il arrivait que par défaut du nombre des représentations nécessaires, l'administration ne pût se rembourser de ses avances envers M. Castil-Blaze, la perte retomberait uniquement sur l'Académie royale de Musique.

Multipliez par six, et vous aurez le total des opéras et des sommes stipulées. Le ministre comprenait toute l'importance de cette affaire, raisonnait en homme sage en m'accordant le double droit d'auteur. En effet, un arrangeur capable de gouverner, pétrir, ajuster les mots et la musique ne pouvait décemment être rémunéré comme un simple parolier.

Que d'éloges n'a-t-on pas donnés à J.-J. Rousseau, tant que l'on a pu croire qu'il avait fait la musique du *Devin du Village?* Auteur du livret et de la partition, parolier et musicien tout à la fois ! C'était admirable, prodigieux! Le même concert de louanges s'est renouvelé pour H.-M. Berton, réel auteur des paroles et de la musique de *Ponce de Léon.*

— L'œuvre lyrique se fait à deux : le poète fournit les mots, le musicien les sons; personne n'est chargé de fournir les idées. Quoiqu'on dise dans *Richard-Cœur-de-Lion :*

> Quand les bœufs vont deux à deux,
> Le labourage en vaut mieux.

il n'est pas bien sûr que le labourage en vaille mieux quand le poète et le musicien vont deux à deux. Il vaudrait infiniment mieux qu'il n'y eût qu'un bœuf, à la fois poète et musicien. » GEOFFROY, *Journal de l'Empire*, 24 décembre 1811.

Voilà donc cette réunion tant desirée, applaudie et préconisée; cette réunion du musicien et du parolier en un seul bœuf, que le public et les journaux saluaient des transports de leur enthousiasme, appelaient de tous leurs vœux ; la voilà donc cette merveille qui devient une action damnable, un méfait, un crime, du moment où l'on sait que je suis ce bœuf! Mon œuvre est d'avance condamnée parce que l'on est persuadé, convaincu, j'oserai le dire, qu'elle est excellente; parce que dans une lutte inégale, où je ne pourrais déployer que deux cornes, on serait obligé de m'en opposer au moins quatre. Ah ! s'il était permis d'espérer qu'une défaite solennelle vînt punir, écraser le bœuf outrecuidant ! avec quelle prévenance affectueuse, quels soins touchants, les dévots s'empresseraient de lui dorer les cornes, de l'orner des ban-

delettes sacrées, de le couvrir de la pourpre royale ! Ils mettraient leurs gants blancs pour aller quérir ce nouvel Apis en son étable, et lui présenteraient la main pour le conduire galamment..... à l'abattoir.

En vérité, lorsque je vois la France abjurer en ma faveur les principes qu'elle avait dès longtemps consacrés ; quand je la vois refuser l'aumône d'un théâtre au musicien qu'elle avait nommé directeur de son école suprême de musique, et, qui plus est, directeur des Beaux-Arts ! quand je la vois dénier la qualité de compositeur à celui dont elle fait exécuter journellement la musique par l'élite de ses conservatoriens, quand je la vois, dans un temps de famine, contrainte de se repaître de rogatons exotiques, de macher des semelles de bottes après en avoir dévoré, savouré les tiges ; misérable et déguenillée, quand je la vois repousser, dédaigner, sans vouloir même en connaître une note, l'opéra le plus complet que l'on ait écrit depuis *Guillaume Tell*, par la raison qu'un Français est le seul auteur de cet ouvrage proscrit, et qu'elle a déjà fait à cet auteur, malgré cet auteur, une réputation immense, dont il a peu de souci, mais qu'il voudrait justifier enfin ; quand je vois cet ignoble tas de contradictions que l'aveuglement de la haine a seul pu rassembler sans en apercevoir la monstruosité ; je vais me camper devant un miroir, afin d'examiner, de vérifier, si, comme Roxelane, je serais muni d'un de ces nez retroussés qui bouleversent et changent la face des empires.

Vous croyez peut-être que je vais exécuter une déploration avec tierce mineure et six bémols à la clef, un *doloroso lamentabile* dans le style de Jérémie, après avoir conté mes précieuses infortunes ; point du tout ; ce genre de gaieté ne m'a jamais convenu. Je fais ici l'inventaire de mes trésors, du somptueux mobilier, brillant d'originalité, de bizarrerie, d'excentricité, dont la France a bien voulu me doter, me favoriser. Elle m'a servi selon mes goûts, l'habit convient on ne peut mieux à ma taille, et la gamme s'ajuste admirablement à ma voix. Que faut-il de plus à l'artiste? Lorsqu'il a

touché le point culminant où l'on m'a fait descendre, aurait-il le droit de se plaindre ?

— Nous avons en horreur les traductions, me dit un jour Berton, montrez-nous ce que vous savez faire, composez un opéra, nous l'accepterons de grand cœur. Je le composai ce bienheureux opéra, dont j'écrivis d'abord les paroles ; on les reçut par acclamation ; mais on me refusa la permission de les musiquer. — Ce n'est pas l'usage, me dit-on ; le succès d'un ouvrage de ce genre serait scandaleux, il blesserait l'orgueil de nos paroliers et de nos musiciens, qui sont accoutumés à ne faire que la moitié d'un opéra.

Robert, Severini, Rossini, me demandent une *opera buffa*, paroles et musique ; j'écris *la Tarantola* pour Lablache, Rubini, Tamburini et Mme Taccani. La pièce était sue, on avait fait les décors et les costumes, lorsqu'on s'aperçoit que cet acte renferme un trio dans lequel je faisais rouler ensemble les voix des trois chanteurs que l'on n'a jamais réunies dans aucun trio, que ces roulades à plein tuyau, formant une suite d'accords plaqués rapidement, produisent un effet merveilleux et d'une triomphante nouveauté, que d'unanimes applaudissements ne peuvent manquer d'accueillir cette explosion vocale à nulle autre seconde ; et des accrocs de tous les genres sont mis à la pièce, que l'incendie du théâtre vient arrêter enfin d'une manière définitive.

Changeant alors de note, mes camarades conservatoriens me chantèrent sur une autre gamme : — Quand on est journaliste, homme de prose et de vers, doit-on s'aviser d'écrire une partition d'opéra ? — Vous voyez que l'amitié n'est jamais en défaut.

Un petit acte que je laissai fort imprudemment essayer, dans une soirée de bénéfice, par des chanteurs de province assemblés à la hâte, et qui ne savaient point leurs rôles, fut condamné par un public et des journalistes qui n'avaient pas voulu l'entendre. Seule, Mme Casimir se comporta bien, et cette prouesse lui valut son dernier engagement à l'Opéra-Comique.

Parce que depuis trop longtemps nos théâtres lyriques

n'ont mis au jour aucun opéra digne des applaudissements du public, on affirme inconsidérément qu'il n'y a plus de musiciens en France; dites plutôt qu'on ne veut pas qu'il y en ait. Si la conscription n'avait levé des soldats que sur le canton de Poissy, notre patrie aurait-elle montré des milliers d'officiers généraux d'un mérite prodigieux?

Je vous conte mon histoire, il est vrai ; je vous dirais celle d'un autre si je la savais aussi bien. Je dois me borner aux traits d'une politique adroitement astucieuse, tout ce qui s'approcherait un peu trop de la scélératesse voudrait être longuement exposé, muni de pièces probantes que vous lirez dans mes *Mémoires*.

Si je vous parle de moi, c'est que j'y suis contraint. Si mon nom est en horreur aux musiciens français, il est en grande vénération dans les cinq parties du monde ; et c'est à la haine officieuse de mes compatriotes que je dois encore cet avantage parmi tant d'autres. Les Allemands, les Italiens, les Anglais, les Espagnols me pressent de faire enfin mes preuves par un ouvrage pratique, un opéra de ma façon, aventuré sur notre scène au milieu des chefs-d'œuvre négatifs dont elle est inondée, écrasée, abrutie. Il faut bien que j'apprenne à ces honorables étrangers, que je leur révèle comme quoi je suis enchaîné, garrotté, bâillonné par les lois et coutumes de mon pays.

Incroyable retour des choses d'ici-bas!

Moi, musicien assez heureusement né ; musicien dont la France a payé l'éducation, et certes ce n'était par de l'argent perdu; moi, Français qui ne sais faire autre chose au monde que de la musique, je me vois légalement exclu des théâtres lyriques entretenus par la France! et, sans études littéraires, n'ayant jamais pu siéger sur les bancs d'un collége, d'une école même, dont les portes m'avaient été fermées ainsi qu'à mes contemporains (1), je me suis vu forcé de griffon-

(1) Mes frères, Sébastien (l'apothicaire à l'armée d'Espagne); Elzéar (le

ner cent cinquante volumes de prose sur la musique ou de rimaille pour les traductions d'opéras; et cette prose a fait tant de bruit dans l'univers, que l'on est venu de Calcutta pour me demander à genoux des leçons de chant, qui valaient bien six liards, et qu'on me payait soixante francs la pièce avec accompagnement de cadeaux asiatiques, de festins dignes de Sardanapale, etc.

Voilà de vos arrêts, messieurs les gens de goût;
L'ouvrage est peu de chose et le nom seul fait tout.

PIRON, *la Métromanie.*

Un seul de mes versicules était payé mille écus, 3,000 fr. ! le double du prix compté pour les œuvres entières d'une infinité d'académiciens ! et ce verset en deux mots : *Chasseur diligent* était suivi de quinze autres, acceptés aux mêmes conditions. *Ab uno disce omnes !*

Moi, musicien français, ne sachant faire autre chose au monde que de la musique, et voulant à toute force m'occuper de mon art favori, je me jette dans tous les sentiers de traverse, je me glisse dans toutes fissures de la tanière où l'on m'a bloqué, séquestré comme un ours; et me voilà devenu rhéteur, grammairien, linguiste, archéologue, audacieux au point d'attaquer les académiciens dans leur citadelle, pugnable sur plus d'un coté.

Le sultan Mahmoud dit un jour à Donizetti (frère de Gaétan), chef de la musique impériale : — Quel est le meilleur de vos symphonistes? — C'est Malbos, l'Égyptien. — Je veux le récompenser dignement. » Malbos galopait le lendemain pour aller joindre son régiment ; le sultan l'avait nommé capitaine de cavalerie. Je devrais solliciter le commandement d'un vaisseau de haut-bord ; peut-être serais-je assez musicien pour le gouverner.

On m'accorde galamment la faculté d'écrire sur la mu-

---

chasseur), alors capitaine au 108[e] de ligne, se sont appris le latin, l'un sur les pontons de Cadix, l'autre sous les barraques du camp de Posen.

sique ; mais les éloges pompeux qui me sont prodigués à cet égard, ne cachent-ils pas une perfidie? Cette concession faite, ne peut-on pas dire plus librement que je suis un compositeur infime, pitoyable, un musicien de pacotille? — Qu'en savez-vous? est-ce parce que je suis le seul Français vivant dont on exécute la musique au Conservatoire de Paris, dans le Panthéon des illustres? Je m'y suis introduit furtivement dans le suaire d'un mort, il est vrai ; mais vous connaissez aujourd'hui le défunt, que vous n'avez cessé d'applaudir. Vous avez décidé, résolu que nul théâtre français ne mettrait en lumière aucun opéra de ma façon. Cette prohibition n'est-elle pas imprudente? Les eunuques ne sont-ils pas les plus aveuglément jaloux de tous les animaux (1)?

Comme Rosine, j'ai toujours ri de la colère de Bartholo. Un autre moins résigné, parce qu'il serait moins dériseur, irait implorer la justice de nos ministres protecteurs des beaux-arts. Une telle manière de procéder ne me semble pas digne d'un artiste renommé. Je propose quelquefois et ne sollicite jamais. Je suis proscrit, traqué, forcé de garder le silence dans mon pays ; je lèguerai mes opéras aux étrangers : croyez qu'ils accepteront l'héritage, ne fût-ce qu'à cause de l'originalité du fait. Les Allemands seront assez loustics pour m'élever une statue, et l'Italie, oh ! l'Italie me canonisera.

Vous me direz peut-être : — Si les opéras offerts par vous aux directeurs de nos théâtres lyriques ont été refusés, c'est qu'après les avoir lus, examinés avec soin, avec une attention minutieuse, on a reconnu qu'ils étaient faibles de con-

(1) Il n'y a que le potier qui soit jaloux du potier, et le musicien du musicien, disait Hésiode. Il y faut ajouter encore les partisans du musicien ; mais ceux-là sont ennemis, et ne sont pas jaloux. Dans les talents de l'esprit, au contraire, tout le monde est jaloux en secret ; et voilà pourquoi tous les gens de lettres, méprisés quand ils n'ont pas réussi, ont été persécutés, dès qu'ils ont eu de la réputation. » De Morza, *Notes sur* le Temple du Goût, *de Voltaire.*

stitution, médiocres, mauvais, pitoyables même, et de tous points inadmissibles; il faut bien que vous acceptiez la décision de votre juge ou de ses conseillers. — Des conseillers! s'il y en avait, croyez qu'ils opineraient sans cesse pour la négative, et le juge suprême est merveilleusement incapable d'apprécier la marchandise dont il fait l'acquisition pour la vendre ensuite au public. Privé d'oreilles et d'yeux, ce juge a deux mains : une pour accepter les œuvres de ses affidés, l'autre pour repousser tout ce qui vient d'un auteur proscrit ou d'un auteur inconnu. Mozart, non encore entouré de son auréole de gloire, présenterait son admirable *Don Juan*, et n'obtiendrait pas même la faveur d'une lecture, d'un examen d'un quart d'heure d'attention. — Je ne vous connais pas, donc l'œuvre que vous m'apportez est misérable et je ne veux pas la connaître. » Telle serait la réponse d'un de nos directeurs d'Opéra, réponse qu'il aurait soin de tourner d'une manière plus civile et plus gracieuse, mais dont la cadence finale offrirait la même résolution.

Le refus d'un drame, d'un opéra, n'a rien qui puisse blesser l'amour-propre de l'artiste initié dans le secret de la comédie. Il sait parfaitement que son manuscrit revient à lui sans avoir été seulement regardé. Qu'un débutant essaie d'écrire, sur la seconde page de son drame, l'aveu le plus compromettant, qu'il y révèle même des crimes dont il s'accuse, disant que chaque jour il mêle une dose de poison lent dans le café du chef de l'État, qu'il tient en ses mains le fil de toutes les sociétés secrètes, qu'il est coupable de vingt assassinats effroyables dont la police a cherché vainement les auteurs, qu'il est faux-monnayeur, incendiaire, conspirateur, etc., etc., de si formidables aveux ne l'empêcheront pas de dormir tranquille; cette confession va demeurer complètement ignorée, elle sera plus en sûreté, dans ce livret proscrit d'avance, que dans un coffre de fer enfoui sous une montagne.

Un marquis de haute considération présente à Molé, recommande affectueusement à ce fameux comédien, le

drame d'un jeune auteur, et Molé se confond en offres de service; il promet toute sa protection à l'ouvrage nouveau. Le marquis lui remet le manuscrit en beau papier, élégant rouleau, décoré d'un joli ruban rose qui lui sert de lien. Six mois après, n'ayant pas encore obtenu la moindre décision à l'égard de l'ouvrage de son protégé, le marquis revient chez Molé pour savoir ce qu'il pense d'une comédie en cinq actes dont l'auteur lui destine le plus beau rôle. — La pièce est admirablement écrite, dit l'acteur, le sujet en est original, les caractères sont traités avec un précieux artifice, une grande observation du cœur humain, des vers heureux, des pensées neuves s'y rencontrent à chaque scène; votre jeune homme ira loin, il a fait preuve d'un talent précoce, remarquable et qui lui promet un brillant avenir. Je voudrais qu'il fût là pour lui serrer la main et lui faire mes compliments les plus affectueux, les plus sincères, pour l'encourager vivement à suivre une carrière qui lui promet tant de succès; *mais* il faut qu'il étudie les chefs-d'œuvre du genre, qu'il suive nos représentations, qu'il travaille encore pour acquérir cette expérience de la scène, ce mécanisme du drame sans lesquels on ne peut espérer de réussir complètement au théâtre. Vous savez bien, Monsieur le marquis, vous savez bien...

— Oui, je sais fort bien, et mieux que jamais, que vous êtes un fat. » A ces mots le marquis dénoue le ruban pour montrer les pages d'un cahier de papier blanc remis au comédien, et que celui-ci n'avait pas seulement délivré de son lien. Racontée à la cour, à la ville, cette aventure fit beaucoup de bruit et devint le sujet d'une pièce représentée sous le titre de *Une Matinée d'un comédien de Persépolis*, que Molé put aller voir afin de juger de la vérité du portrait. Cette comédie est imprimée dans la *Petite Bibliothèque des Théâtres*, publiée par Belin.

La scène du marquis et de Molé se renouvelle tous les jours d'une manière moins piquante, il est vrai, mais avec un semblable résultat.

Pour l'acquit de ma conscience, toutes les fois qu'un théâtre lyrique installe un nouveau directeur, je lui remets humblement, dévotement un exemplaire de mon *Belzébuth*, livret et partition gravée, et n'en ai pas moins la ferme et complète persuasion, la conviction intime qu'il sera refusé sans examen, sans qu'un œil un peu connaisseur en lise une scène, une page, une ligne, un mot, une seule note.

Un livret d'opéra doit être écrit en vers, si l'on veut savoir ce que disent les chanteurs ; et dans tous nos répertoires lyriques on ne compte pas un ouvrage qui présente cette condition. Un seul, *Richard en Palestine*, de M. Paul Foucher, un de mes disciples, était irréprochable à cet égard ; il a fallu malheureusement qu'une musique infiniment peu séduisante l'entraînât dans sa chute. Elle vécut l'espace d'un matin, et pourtant ce n'était pas une rose.

Depuis *Akébar, roi du Mogol*, premier opéra français, représenté dans le palais épiscopal de Carpentras, en 1646, jusqu'au 1er janvier 1852, pendant deux cent cinq ans révolus, notre Académie royale de Musique n'a donné que 356 opéras écrits pour son théâtre ; et si nous rayons du catalogue 48 opérettes en un acte, œuvres sans importance aucune, sans mérite, et qui cependant pourraient en avoir (1), le nombre 356 déjà minime sera réduit à 308. Tous ces opéras ont été récités et chantés d'une manière inintelligible pour le public, et quelquefois même pour les musiciens de l'orchestre ; la prose rimée des paroliers ne s'accordant presque jamais avec la musique. Le bon peuple français a cru naïvement que cette discordance monstrueuse, et sans exemple chez nos voisins, était le résultat naturel, ordinaire, inévitable

---

(1) *Stratonice*, acte excellent de Méhul, paroles d'Hoffman, destiné pour l'Académie royale de Musique, fut représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique en 1790, et mis en scène en 1821 à l'Opéra. Le brillant et très long succès que *Stratonice* avait obtenu précédemment, l'empécha de rester au répertoire de notre grand théâtre. Cet acte renferme quatre beaux airs, et nos faiseurs d'aujourd'hui n'en ont pas produit un seul depuis plus de vingt ans.

du drame lyrique. Il ne s'était permis aucune réclamation, acceptant cette vérité banale, il se bornait à dire, avec ses journalistes fins connaisseurs : — A l'Opéra l'on n'entend point les paroles, » comme il aurait dit : — Le soleil nous éclaire, l'acier est plus dur que le beurre et plus lourd que la plume, rien n'est malsain comme un boulet de canon qui vous frappe en pleine poitrine. — Mais si, mais si... vous les entendez ces paroles, on les crie assez fort pour qu'elles sonnent à votre oreille, et vous ne sauriez les comprendre, attendu qu'elles s'y présentent si drôlement coupées, morcelées, amalgamées, qu'il vous faut nécessairement recourir au livret pour apprendre enfin ce que le chanteur a voulu vous dire.

Récitez vivement ou même sans vous presser les lignes suivantes, scandées à rebrousse-poil, et vous imiterez parfaitement le baragouin que des paroliers ennemis de toute mesure, de toute cadence, imposent à nos virtuoses.

Jechan tecеé roquiré gnasurla francépar droidecon quétépar droidenai sancequi pardelon, etc.

En 1820, je signalai ce mal jusqu'alors ignoré. La musique était encore livrée aux bêtes, c'est-à-dire aux littérateurs plus ou moins spirituels qui déraisonnaient sur cet art dans les journaux de toute dimension. En faisant connaître la maladie je prescrivais le remède, que l'on repoussa comme impraticable. Je proposais, disait-on, une chose impossible. Je voulais prouver à la France entière que la langue française si décriée, si cruellement vilipendée, à toutes les époques, par les Français à l'égard de la musique, ne méritait pas ce genre de réprobation, et qu'elle pouvait offrir aux musiciens tous les avantages de rhythme et de mesure qu'ils rencontrent dans l'italien et même dans le provençal ! Les paroliers ne m'auraient pas compris, je fus donc obligé de me batir un livret sur lequel je composai ma partition, double travail que l'on a partout refusé, rejeté, dédaigné, mais dont on n'a pourtant pas osé se moquer : nul au monde n'en connaît un vers, une note. Il est des œuvres qu'on se défend bien de

regarder, encore moins d'examiner, tant on craint d'y rencontrer quelque chose de bon.

> C'est l'auteur que l'on juge et non pas son ouvrage.
>
> DARU.

A travers tous ces arrêts de réprobation prononcés par défaut, sans la moindre connaissance des pièces du procès, au sujet d'un forfait imaginaire ou du moins inconnu; dans cette mêlée de serpents sifflant à vide, à tout hasard, au juger, comme le chasseur qui tire sur un fourré, sur un buisson, les conclusions du Nestor, du Rothschild des éditeurs de musique me parurent bien raisonnées. — Castil-Blaze, dit M. Richault, est un homme positif s'il en fut jamais, un malin, un renard qui se garde bien de jeter sa proie aux chiens; un caprice, une lubie d'amour-propre ne l'engagerait point à tirer vingt-cinq francs de son escarcelle; il en a dépensé dix mille pour graver la partition, les rôles, les parties de chœur et d'orchestre de *Belzébuth*, donc il croit son ouvrage excellent, et, s'il le croit, c'est qu'il l'est réellement. Il n'est point homme à se faire illusion; jusqu'à ce jour il a frappé juste, merveilleusement juste dans ses spéculations de musicien éditeur, il me semble impossible qu'il se soit trompé cette fois. Dix mille francs! croyez que c'est à bon escient qu'il a mis en avant cet enjeu, croyez que ce placement doit un jour payer largement son maître. »

La harpe à double mouvement, prodige de mécanique, chef-d'œuvre de Sébastien Érard, la flûte de Bœhm, les familles sonnantes de cuivre dont Sax (Adolphe) est le père, les pianos droits, les cornets à pistons, etc., etc. qui triomphent partout aujourd'hui n'ont-ils pas été d'abord salués par les rugissements de la haine, empoisonnés par le fiel de l'envie (1), leurs auteurs n'ont-ils pas été forcés de se justifier devant les tribunaux, de prouver que les bienfaits par

(1) — L'envie est plus irréconciliable que la haine.» LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, 328.

eux répandus libéralement sur l'univers musicien n'étaient pas des crimes dignes de la hart? Et l'Académie de Médecine, en corps, l'Institut en partie, repoussant aujourd'hui les secours précieux, immenses du magnétisme, osant même nier en présence des faits, des prodiges patents, irrécusables, *experto crede*, osant même nier l'existence de cette émanation de la Divinité, de ce rayon céleste, ne vous montrent-ils pas une millième fois le tapissier de *Fanchon la Vielleuse*, Ducoutil, craignant de sacrifier les intérêts de sa boutique aux intérêts de son amour?

Des boutiques partout, partout des boutiquiers; dans la politique, dans les arts et jusque dans le sanctuaire, où des musicastres empoisonnent les fidèles avec une musique digne de Satan. Si j'avais eu la faiblesse, l'imprudence de me fourrer dans le guêpier d'une de vos boutiques, aurais-je la pleine licence de vous dire toutes les bonnes et grosses vérités que vous rencontrerez dans cet ouvrage? Certaines boutiques me détestent, et c'est tout naturel, je ne suis et ne veux être boutiquier. *Fiat jus, et pereat mundus*, je redeviens jurisconsulte pour vous lacher encore celle-là.

Notre digne président a fait ses preuves en musique d'une manière éclatante et victorieuse. Il frappe fort et juste; son œil d'aigle saisit, dévore des pages inextricables à livre ouvert; excellent chef d'attaque, il dirige orchestre et chanteurs avec une soudaineté merveilleuse, un ensemble parfait; il marche d'aplomb, procède en cadence, rondement, carrément si vous l'aimez mieux, conservant toujours le rhythme qu'il adopte; et certes ce n'est pas de la musique d'amateur. Notre élu de six millions de votes, plus un *da capo* de huit millions, ce qui fait bien Napoléon XIV, a délivré la France des sociétés secrètes, qui méditaient *in extenso*, en variations, les brigandages dont elles n'ont pu donner que les effroyables préludes. Eh bien! la musique est sous le joug de sociétés non moins dangereuses, bien qu'elles se montrent à la lumière des cieux. Lorsque notre président aura réglé les destinées de cette belle France

qu'il vient de sauver ; lorsque des hauteurs de la politique, il lui sera permis de descendre à la région qu'habitent les artistes, je lui demanderai solennellement.... un quart d'heure de son temps, beaucoup d'autres sont plus ambitieux; et, s'il daigne me l'octroyer, je lui dirai :

« Prince,

» Vous avez délivré la France des sociétés secrètes, votre altesse doit aussi la purger des coalitions d'ouvriers. Elle sait hélas! que, grâce à des réglements iniquement absurdes, nous n'avons presque plus que des ouvriers en musique. Praticiens adroits, mais dépourvus de génie, l'artifice, l'intrigue, sont les seuls moyens qu'ils puissent employer pour s'introduire, se cramponner et se maintenir dans nos deux unités de théâtres lyriques. C'est là qu'ils ont établi leur quartier général pour y continuer leurs débuts trente-six fois de suite, sans avoir pu jamais produire, non pas un opéra complet, mais un acte, une scène, un fragment, une ouverture, un air, un chœur digne d'être cité. »

Ici je ferai connaître les fils de l'intrigue, les divers filets dans lesquels on enlace les directeurs, et les serrures, cadenas, arcs-boutants, herses dont on a soin d'armer les portes des théâtres pour en interdire l'entrée aux auteurs mis au ban de la coalition d'ouvriers. Je continue.

« Oui, Prince, le public est donc forcé de se repaître d'une musique insipide, rebutante et décolorée, il est contraint de mourir de faim ou de se nourrir de ce fade bouilli, viande moins le jus, comme a dit le violoniste Savarin. L'honneur de la France demande à cor, à cri que cette ligue du *mal public* soit rompue, et qu'il soit permis enfin aux nombreux musiciens proscrits, de montrer au moins une seule fois ce qu'ils peuvent faire. Un argument victorieux, formidable plaide en faveur de ces infortunés que la coalition a frappés de son ostracisme odieux. *Ils n'ont rien fait encore*, Prince, *ils n'ont pu faire rien;* heureuse chance! avantage inappréciable! qui fait espérer des merveilles, ou la règle des pro-

babilités est fausse, tandis que les privilégiés privés de la faculté de produire ont fait mal, moins mal, plus mal et toujours mal, jusqu'à présent, et qu'une terre dès longtemps reconnue stérile ne saurait promettre la moindre récolte. Le brigandage des sociétés patentes, établies pour la ruine de l'art, est aussi funeste que les complots des ligues secrètes et politiques. Les Français sont égaux devant la loi, disent nos constitutions, et les ligueurs musiciens ont depuis vingt ans détruit cette égalité par l'étonnante, l'inconcevable misère de leur imaginative. Les plus bêtes sont les plus favorisés ; s'il faut se jeter ventre à terre, s'abaisser à leur niveau, pour être digne des faveurs constantes que l'ancien gouvernement leur prodiguait, je doute qu'un seul de mes confrères veuille accepter cette condition.

» Sur mon livret écrit en vers français, le seul de ce genre que l'on eût jamais fait, j'ai composé la partition de *Belzébuth*, en quatre actes, ouvrage déjà mis en scène à Montpellier, et dont j'ai pu connaître le résultat dramatique et musical. Écrire en vers un opéra français était chose nouvelle, et méritait du moins un brevet de perfectionnement. — Arrière, insolent novateur ! m'a-t-on dit, nous sommes absurdes et voulons être absurdes jusqu'à la fin des siècles.

» — Mais en cet opéra, d'une espèce inconnue en France, vous rencontreriez ces effets de note et parole que vous admirez dans les partitions italiennes. Mes phrases de mélodie ont pu galoper comme celles de Cimarosa, de Mozart, de Fioravanti, du moment où je les ai mises à cheval sur des vers mesurés. Nos musiciens sont forcés de ramper, de se traîner, attachés qu'ils sont au boulet de la prose rimée. — Ils ont toujours fait de même, et le public se contente de leur psalmodie irrégulière. Le mieux n'est-il pas l'ennemi du bien ?

» — Les paroles étant d'accord avec la musique, les auditeurs pourraient comprendre enfin ce que vos acteurs veulent dire. — Belle nécessité ! le public a des yeux, il voit, admire, applaudit nos costumes, nos décorations, et cela doit lui suffire.

» — Songez donc que je vous offre un opéra déjà soumis avec bonheur à l'épreuve de la représentation, et dont la musique est l'objet capital; un opéra dont la partition, les rôles, les parties de chœur et d'orchestre sont gravés et soigneusement corrigés. Voyez quelle épargne de temps et d'argent. — Je ne suis point avare, et j'aime que mes copistes soient constamment occupés.

» — Je ne vous demande ni décors ni costumes, trois paravents et de vieux habits; le garde-meuble de l'opéra-franconi m'est en horreur. Prouvons enfin que l'on peut réussir au théâtre sans recourir à ces moyens tout à fait mécaniques. — Et que diraient mes peintres et mes couturiers!

» — Mon livret est plein d'intérêt, la donnée en est fort originale.

— » Je le crois.

— » Ma musique est supérieure à celle du plus grand nombre de vos favoris.

— » Je le sais.

— » Eh bien?

— » Eh bien! vous êtes pressant, vous me serrez au pied du mur, et comme je ne veux pas que vous me croyiez stupide au dernier point, apprenez, mon très cher ami, que je desire monter votre ouvrage, et que je le desire vivement. On vous sifflerait, n'en doutez pas, mais on vous sifflerait trop longtemps : c'est ce que l'on redoute. Hélas! puisqu'il faut vous le dire, je me suis laissé brider, lier, garrotter par la coalition d'ouvriers que vous savez. Ils m'ont forcé, les uns, de jouer trois actes de leur façon par chaque jour de l'année; les autres, deux; toutes compensations faites; c'est-à-dire que si l'affiche se tait un jour, elle parlera deux fois le lendemain. Un opéra sifflé méchamment et qui doit résister aux attaques d'une cabale évidente, quelle fortune pour un directeur! c'est tout ce que nous desirons.

» Faut-il vous dire encore que l'article essentiel de la loi, que m'impose cette même coalition, porte que si j'ai la fantaisie imprudente de mettre en scène le moindre opéra dont

Castil-Blaze aurait fait les paroles et la musique, tous les auteurs, à la première nouvelle d'un attentat si damnable, tous les auteurs retirent à l'instant toutes leurs pièces; et je me vois contraint de manœuvrer en tête-à-tête avec vous, ayant la liberté pourtant d'associer à votre opéra nouveau les vieilleries de l'ancien répertoire, dont le crédit est réduit à néant. Telle est la position que l'on m'a faite. Agamemnon sacrifia sa fille bien aimée, et....

» — Je comprends. *Bien raisonné, bravo Marton!*

» Maintenant, Prince, votre altesse croit peut-être que je vais solliciter, implorer une seconde épreuve de l'impériale protection que l'excellente Joséphine voulut bien accorder à *la Vestale*, ouvrage proscrit en 1806, et la prier de dire un mot, de lever un doigt en faveur de mon opéra frappé d'une réprobation satanique. Non, Prince, non ; bien qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, d'une œuvre double, je puis même dire d'une invention qui doit être un jour signalée, exaltée par nos historiens, une telle démarche me paraitrait peu digne de Napoléon XIV; et, s'il faut l'avouer, elle blesserait mon amour-propre d'artiste, mon orgueil plus raide que l'acier. D'autres conditions pourraient seules me faire consentir au bienfait d'une représentation *par ordre*. Mais, lorsque vous aurez assemblé dans le palais des Tuileries une compagnie de chanteurs et de symphonistes, qui manœuvreront sur le théâtre de la cour, je m'inclinerai devant votre altesse et la prierai d'accepter ma partition, pour la joindre au répertoire de ses spectacles. On en fera l'essai devant un auditoire intègre, impartial, et dont aucune passion ennemie ne dictera le jugement. Je serai certain d'obtenir en ce lieu d'immunité, de refuge, la seule faveur que je réclame instamment, le silence.

» Prince, faire exécuter à Paris! un grand opéra complet, en quatre actes, paroles et musique de Castil-Blaze, le placer dans un fort défendu contre les attaques perfides ou furibondes du brigandage des coteries et des coalitions d'ouvriers, sera, n'en doutez pas, une œuvre digne du génie qui nous

a délivrés des maux effroyables qui menaçaient la France, et de la puissante main dont l'étreinte a, d'un seul coup, enchainé les cent têtes de l'hydre. Ce sera, soyez-en persuadé, convaincu, la victoire la plus mémorable que l'équité puisse remporter dans le royaume des arts. Les musiciens surtout doivent en apprécier l'importance, en mesurer l'immensité.

» Cet humble placet a pu vous faire penser que l'opéra proscrit, que je recommande à vos bontés, n'est pas l'œuvre d'un écrivain frappé d'une imbécillité trop exagérée. S'il est outrecuidant, s'il est infatué d'un mérite à peu près négatif; si, le rideau tombant sur son dernier acte, vous reconnaissez qu'il a follement abusé de la patience d'un auguste et brillant auditoire, un piquet de huit sous-officiers peut alors sortir de la coulisse et fusiller sur la scène l'impertinent musicien-parolier, pour donner une couleur plus tragique à son dénouement.

» — Mais on ne fusille pas un homme pour avoir fait un mauvais opéra.

» — Prince, répondrai-je à votre altesse, il y a commencement à tout. »

CASTIL-BLAZE.

C'est aux Provençaux que l'Italie doit les premiers essais dramatiques applaudis par ses habitants. Un troubadour ayant nom *Briguella* parcourant le Piémont et la Toscane avec ses compagnons, improvisa des scènes de comédie, récitées en provençal, parades réjouissantes, exécutées sur des tréteaux, devant les cabarets; le succès qu'il obtint fut tel que plusieurs troupes d'acteurs italiens se formèrent à l'instant. En se réglant d'abord sur les canevas inventés par Briguella, ces Italiens donnèrent le nom de l'auteur comédien au valet fourbe chargé de conduire l'intrigue. Le nom de l'acteur devint celui du personnage qu'il représentait. Briguella figure encore, après des siècles, dans les farces italiennes à coté de Scapin, de Mezzettin, de Trivelin, d'Arlequin, de Scaramouche, comiques d'un autre genre.

En 1610, Jodelet (Claude Geoffrin *dit*) donna son nom de guerre au personnage qu'il a représenté pendant quarante-six ans dans nos anciennes comédies.

Comparons maintenant des vers lyriques français à des vers provençaux du même genre, afin de montrer la variété d'intonations que ces derniers présentent à l'égard des rimes douces.

Séchez vos larmes,
Loin des alarmes,
Goutez les charmes
D'un sort plus doux.

Comptez sans cesse
Sur la promesse,
Sur la tendresse
De votre époux.

Comme il vous aime
D'amour extrême,
Bonheur suprême
Vous unira.

Et trop sévère
Dans sa colère,
Un tendre père
Pardonnera.

Voilà douze *eu*, comme dit Voltaire, figurant contre deux rimes dures *oux* et *ra*.

Ei necessari, (*i* doux.)
Barra l'armari,
Que, per lou gari,
Ren n'ei marrì. (*i* dur.)

Ancienne Ballade.

Tout lou franc jour, couma (1) *un satire,* (*e* doux.)
Me penge, danse, et piei m'estire,
Vaquì dajà dous ans que vire,
Moun Dieù, quoura (2) *eissò finirà!* (*a* dur.)

(1, 2) Élisions de l'*a*, de l'*e* doux. Dans *farè, dirè*, l'*e* devient dur.

Sieù granda, sieù gaiarda fia, (*a* doux.)
La passiença (1) *à la fin m'esquia,*
Cadun s'avança, s'industria :
Maire, aqueste (2) *an me fòu tirar* (3).

La Virusa, cansoun.

Turo luro, lou gaou canto, (*o* doux.)
Mai n'ei pas encaro jour
Yeù m'en vôu en terro santo
Adourar noste Signour.
Vos-ti venir? (4)
— *Nani, nani.*
— *Guiaume,*
Se me veses pas revenir (5),
Fai me dire unei set saume (6).

Saboly, *Noëls,* 1660.

— Fais, pour moi, dire *uns* sept psaumes. » Est-il rien de leste, d'élégant, comme ce pluriel mis au singulier? L'ancien français avait emprunté du provençal, et possédait ce tour ingénieux, poétique au suprême degré.

Il s'est armés hastivement
D'*unes* armes pures d'argent.

Roman de Coucy, vers 3271.

— Voyre, dist le moyne, une messe, unes matines, unes vepres bien sonnees sont a demy dictes. » Rabelais, *Gargantua,* Livre I, chapitre 40.

Vous avez déjà vu Th. A. d'Aubigné dire, en 1615 : — Les courtisans prirent la façon d'unes bottes, la chair en dehors, le talon fort haussé.... *Le Baron de Fæneste,* Livre I, chapitre 2.

Les Provençaux disent encore *unei souyes,* uns souliers, pour *une paire de souliers ; unei-z-orgues,* uns orgues.

La loterie de France payait 70 fois la mise pour un extrait,

(1, 2) Élisions de l'*a*, de l'*e* doux. Dans *farè, dirè,* l'*e* devient dur.

(3) Consonne finale supprimée dans la prononciation : par ce moyen, *tirà* rime parfaitement avec *finirà.*

(4, 5, 6) Consonnes finales supprimées dans la prononciation. Les anciens poètes français usaient du même artifice.

et 75,000 fois pour un quaterne. Je veux bien admettre que votre *eu*, votre quart d'*e*, soit un extrait; mais en retour, je prétends que mes quatre voyelles douces et non muettes, *a*, *e*, *i*, *o*, comptent pour un quaterne, et prouvent que la sonorité du provençal, à l'égard du français, est dans la proportion de 75,000 à 70. Ces chiffres parlent-ils clairement?

La rime féminine provençale ou bien italienne sonne sur quatre tons différents; c'est un arc-en-ciel dont les couleurs variées et bien tranchées réjouissent l'oreille. La rime féminine française est monotone, sourde et muette; c'est un nuage, un voile désespérant, que les poètes sont forcés de déployer sur leurs images. Ils peignent tout en gris, leurs tableaux sont des camaieux; la vigueur, le brillant, la variété du coloris leur sont également déniés.

Octave italienne, en vers *piani* (féminins) rimés en *o*, *a*, *i*, doux.

E se talun lo corregea, dicendo,
Ch' avend' ei moglie si vezzosa e bella,
Non si capia, com'ir potea correndo
Dietro or questa, ed or quella sguardinella,
E ch'era uno sproposito stupendo
Scambiare lo storion per la sardella;
In sua difesa avea mille sofismi,
E motti, e barzellette e sillogismi.

Octave rimée entièrement en *e* doux.

E vi solea li passi accomodare
Di Giobbe, di David, di Salomone,
E sapea tanto e cosi ben parlare,
Che tavolta pareva aver ragione,
E alla moglie dicea : — Viscere care,
Una volta finiamo la quistione,
Noi sempre c'amerem, lasciami in pace
E fà del canto tuo quel che ti piace.

Octave en vers *tronchi* (masculins) rimée en *ù*, *è*, *ò*, durs.

Che avrai desio di arrampicar lassù
Io lo preveggo ben, ma in quanto a mè

Difficil parmi, nondimen fa tù.
Cosa ad amor difficile non v'è.
Ma bada ben, che tu non caschi giù,
Badaci, figlio, se no guai a tè;
Or vanne, e senno adopra, io qui mi stò,
E qui finchè ritorni attenderò.

CASTI, Novelle galanti.

Les voyelles sont quelquefois suivies d'un son nasal ; on les appelle alors *voyelles nasales ;* elles forment hiatus lorsque l'*n* qui les suit ne peut pas se lier avec une voyelle.

Et le *mien incertain* encore.

LA MOTTE.

Ah ! j'attendrai longtemps, la nuit est *loin e*ncore.

QUINAULT, *Roland.*

Celui qui met un *frein à* la fureur des flots.

RACINE, *Athalie.*

Bouffon de sa nature, le grammairien Beauzée excuse cet hiatus d'une manière assez drôlatique pour être rapportée. — Je serais fort tenté de croire, dit-il, que cet hiatus est ici une véritable beauté ; il fait image, en mettant, pour ainsi dire, un *frein* à la rapidité de la prononciation, comme le Tout-Puissant met un frein à la fureur des flots. »

Racine a-t-il jamais pensé que son hiatus serait un jour réhabilité par un calembour ?

De même qu'en musique on tolère, en certain cas, les octaves et les quintes cachées, les rimeurs français prennent la licence d'introduire des hiatus déguisés dans leurs vers. Ces hiatus sont parfois plus durs que bien d'autres que l'on attaquerait avec franchise, mais leur déguisement doit les protéger : les docteurs l'ont ainsi décidé.

Hector tomba sous lui, *Troie ex*pira sous vous.....
Allez donc, et portez cette *joie à* mon frère.

Ces exemples appartiennent à Racine ; sa tragédie de *Phèdre* en fournirait encore une douzaine. Je ne citerai que

le vers suivant où deux hiatus déguisés se trouvent réunis.

Thés*ée est* arrivé, Thés*ée est* en ces lieux.

— On rejette : J'ai vu mon père immo*lé à* mes yeux, et on admet : J'ai vu ma mère immo*lée à* mes yeux, quoique l'hiatus du deuxième soit beaucoup plus rude. (Un peu moins)... *Il alla à Arles*, est affreux ; mais je voudrais qu'on ne fît pas plus de grâce aux uns qu'aux autres heurtements que j'ai cités, et qui me paraissent comme ces grands seigneurs qui ne se font respecter que par leur morgue. D'ALEMBERT. *Lettre à Voltaire*, 270, du 26 mars 1770.

L'hiatus a, chez les Parisiens, des amateurs fanatiques au point d'étaler bravement une faute grossière de français, pour se donner le plaisir de forger *la* horrible cacophonie suivante : *la hyène !*

— L'hyène a la grandeur du loup. » CH. NODIER, *Dictionnaire universel de la Langue française*, 1832.

— L'hyène fouille dans les cimetières. » *Dictionnaire de l'Académie*, 1835. Et pourtant Girault-Duvivier écrit *la hyène!*

En 1825, le receveur des finances d'Apt s'écriait : Je viens de tuer une *H*outarde !

— Avec une H ?

— Mais non, avec un fusil. »

— Jéricho va périr, les trompettes sonnent sa ruine, ses tours chancellent, le Seigneur parle, les murs tombent, Jéri*cho a été.* GRESSET, *Discours sur l'Harmonie !!!*

— La famille des Mowbrays conti*nua à ha*biter ce nouvel édifice jusqu'*à une cinquantaine d'années* avant l'épo*que où commence* notre histoire. La maison *ayant* ét*é a*lors *considérablement* endommagée par un incendie, et le laird propriétaire *en ayant* recueilli, par succession, une plus commode et plus agréable *à en*viron trois milles du village, il se détermi*na à a*bandonner l'habitation de ses ancêtres. WALTER SCOTT, *les Eaux de Saint-Ronan*, chapitre 1, traducteur Defauconpret.

Vous me direz qu'il faut avoir la manie de la critique pour s'attaquer aux traductions de Walter Scott, traductions

brossées à la toise, que l'on imprimait d'abord sans en corriger suffisamment les épreuves, afin de toucher le premier un but vers lequel tendaient plusieurs éditeurs rivaux. Defauconpret aurait fait mieux sans doute s'il en avait eu le temps; je cite sa traduction parce qu'elle est la plus estimée. Deux cent mille exemplaires des Walter Scott français ont été vendus, et cette prose flasque, rampante et rocailleuse n'en a pas moins brillé sur beau papier, accompagnée d'images très bien incisées. Maintenant que rien ne vous oblige de galoper, que vous êtes de séjour, traduisez ces traductions en français lisable, supprimez des milliers de *car quoique* intolérables, donnez à vos phrases une allure élégante, harmonieuse et leste, publiez un Walter Scott en bon français, et vous verrez que la vogue immense dont cet auteur a joui peut encore être prolongée.

Toutes les fois que nos rhéteurs universitaires, académiciens ou non, parlent de la mélodie ou de l'harmonie du style, Fénélon reçoit de leur part une moisson de lauriers, un déluge de fleurs de rhétorique et de compliments. Vous me permettrez de reproduire ici quelques fragments raboteux, acerbes et filandreux de ce patriarche de l'harmonie. Notez, s'il vous plaît, que je les ai pris à l'ouverture du livre, et dès ses premières phrases; je n'ai donc point choisi les passages défectueux.

— Mais ces beaux *lieux*, *loin* de modérer sa dou*leur*, ne faisaient que *lui* rappe*ler le* souvenir d'Ulysse, qu'*elle y avait vu* tant de fois auprès d'*elle*. Souvent *elle* demeurait immobi*le* sur *le* rivage de la mer, qu'*elle* arrosait de ses larmes; *et elle* était sans cesse tournée vers le co*té où* le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avait dispa*ru à* ses yeux. *Télémaque.*

— Calyp*so étonnée et at*tendrie.

— On *arriva à la* grotte de Calypso.

— On apercevait *de* loin *des* collines et *des* montagnes qui se per*daient dans* les nues, et *dont* la figure bizarre formait un horiz*on à* souhait pour le plaisir des yeux.

— Cette curiosité du roi fit qu'on nous présen*ta à* lui.

Il était sur un trône d'ivoire, tenant en *main* (1) *un* sceptre d'or.

— Il tenait à la *main une* branche d'olivier. » Fénélon tient à son pléonasme puisqu'il le reproduit.

— O grand *roi!* vous n'ignorez pas le siége de *Troie*, *qui a duré dix* ans, et sa ruine, *qui a couté tant* de *sang* à *toute* la Grèce. Ulysse, mon père *a été un* (2) des principaux *rois qui ont ruiné* cette *ville : il erre* sur toutes les *mers*, sans pouvoir retrouver l'île d'Itha*que*, *qui est* son royaume : je le cherche; *et un* malheur semblable au sien, fait que *j'ai été* pris. Rendez-*moi à* mon père *et à* ma patrie.

— Ces yeux fer*més et éte*ints. *Idem*, *idem*.

> Or, maintenant, *messieurs* du **Télémaque,**
> Vantez-nous bien *vos classiques auteurs*.

Dites mille fois encore, *una voce, sine fine,* continuant votre ramage d'étourneaux, dites-nous : — Ce sont nos maîtres avoués, reconnus, adoptés ; réglez-vous sur ces modèles toujours admirés ; voilà vos guides, suivez aveuglément leurs traces, leurs exemples, et vous arriverez...... » à faire de la prose poétique, lyrique au point qu'on ne pourra pas même en supporter la lecture. S'est-on jamais avisé de la chanter? Passons à Bernardin de Saint-Pierre, que Nodier a nommé bravement *le Racine de la prose*, un classique par excellence!

— Quelque asile ca*ché où elle* pût vivre seule *et in*connue. *Paul et Virginie.*

— Elle s'était déterminée alors à quitter pour toujours le village *où el*le avait per*du* la seule *dot d'u*ne fille pauvre *et hon*nête, la réputation. *Idem.*

— *Elle* se rap*pelle* que *Paul* réservant ce bain *pour elle*

(1) L'explication n'est pas inutile; ce roi pouvait tenir le sceptre à la manière du peintre Ducornet. Privé de ses mains, cet artiste gouverne très bien ses pinceaux avec le pied.

(2) Deux hiatus en quatre syllabes! deux boulets ramés, que le mélodieux Fénélon dirige sur nos deux oreilles; quand ils ont déjà navré cruellement nos deux yeux.

seule, *en avait* creusé le lit, *couvert* le fond *de sable, et semé sur ses bords* des herbes aromatiques. *Idem.*

« Peu de gens ont écrit une phrase plus déplorable que celle-là, » dit M. Francis Wey. Ce critique en donne l'analyse grammaticale; je dois me borner à présenter l'aggrégation de mots discordants aux admirateurs de *Paul et Virginie.*

— Homme, *qui que tu sois, si* l'orgueil *te tente,* souviens-*toi* que *ton* exis*tence a été un* (1) jeu de la nature..... » MARMONTEL, auteur d'un *Traité sur l'Harmonie du style.*

— Il est vrai que *ses exemples, ses* mira*cles et sa* doctrine, qui vont *assurer le salut à tant* de brebis d'Israël. » MASSILLON, *Petit Carême,* sermon Ier, première partie.

— *Leurs mœurs* forment bientôt les mœurs publiques.

— C'est la vani*té et* l'envie de plaire.

— Le monde, *tou*jours inexplicable, a de *tout* temps atta*ché é*galement de la honte *et au* vice *et à* la ver*tu : il* donne.....

— Or, les exemples de dissolutions *dans* les *grands, en* autori*sant* le *vice,en* (2) *ennoblissent* la honte et l'ignominie, et *lui* ôtent ce qu'il a de méprisable aux yeux du public.

— Ce ridicule *impie et in*sensé.

— Le jeune *roi Roboam.*

Je m'arrête avant la fin de la brève première partie d'un sermon très court du *Petit Carême.* Il n'est pas nécessaire de s'avancer beaucoup sur les terres de nos illustres, pour y ramasser des fagots d'épines et de chien-dent. J'aurais pu vous signaler trois fois, en ces quelques pages, l'inconcevable association de ces deux vocables *leurs mœurs.* Est-il une raison qui puisse entrainer un écrivain à ce crime de lèse-oreille au premier chef? *Leurs mœurs,* bon Dieu! *leurs mœurs!* De grâce, ayez pitié de nous! bon père Massillon, *miserere nobis!*

---

(1) Autres boulets ramés.

(2) *Ane, âne,* en voilà deux à la file.

Hatez-vous d'appliquer une épithète balsamique entre ces deux mots déchirants! ils nous râpent trop durement l'oreille, le gosier, les yeux mêmes! *Dona nobis pacem*, en disant : — Leurs *déplorables* mœurs forment bientôt les mœurs publiques. »

Vous n'y perdrez rien, et nous pourrons vous écouter, vous lire, sans éprouver des crispations soudaines et cruellement incisives. Vous le voyez; rien est-il plus facile que de guérir les plaies de ce genre, et le remède est-il pire que le mal?

> Le temps, *qui cor*rompt tout, changea bientôt *leurs mœurs.*
>
> Voltaire, *la Henriade*, Chant IV.

— Levez les yeux, *ô ho*mme! » est encore un hémistiche de Massillon.

Leurs mœurs, leurs sœurs, leurs cœurs, leur peur, leur fureur, leur terreur, leurs vapeurs, etc., ne peuvent figurer dans un discours régulier, qu'en étant séparés par une épithète : — *Leurs aimables sœurs, leurs tendres cœurs. Leurs murs* ne blesse pas moins l'oreille.

> Attaquons dans *leurs murs* ces conquérants si fiers :
> Qu'ils tremblent à *leur tour pour leurs propres* foyers.
>
> Racine, *Mithridate.*

Musique, politique, physique, époque, monarque, critique, philosophique, parque, remarque, acquit, marquis, etc., sont des mots périlleux, toujours prêts à se heurter contre un *que*, contre un *qui*. Cette cacophonie est aisément évitée au moyen d'une épithète, coussinet élastique, pareil à ceux dont les vagons sont armés pour amortir les chocs. L'écrivain qui possède une oreille sensible ne dira jamais : *la musique que, la musique qui*, bien moins encore, avec Jean-Jacques Rousseau, *la musique qu'on compose.* Il aura soin d'écrire *la musique savante qui; la musique simple, mélodieuse ou naïve que l'on compose; la politique insidieuse que; le marquis impertinent qui.*

— Paul et Virgi*nie ne* connaissaient d'autres épo*ques que* celles de la vie de leurs mères. » Bernardin de Saint-Pierre.

— La comédie s'ouvre par deux mar*quis qui* se rencontrent. » Molière, *l'Impromptu de Versailles*, scène 3.

— Ce mar*quis qui* ne le *qui*tte pas. » Bruéys et Palaprat, *le Muet*, acte IV, scène 11.

> Prêt à juger de tout comme un jeune mar*quis*
> *Qui*, plein d'un grand savoir, chez les dames acquis...
>
> Boileau, *Épître* I.

> Mais est-il rien, mar*quis*, *qui* soit plus adorable?
>
> De Boissy, *les Dehors trompeurs*.

Un adverbe, adroitement interposé, rend le même service que vous avez obtenu de l'épithète. Si la particule employée déjà sonne mal, vous lui substituez un adverbe, et dites : *Il ne prit jamais part*, au lieu de *Il ne prit pas part*. *Donnez-vous garde de*, *prenez garde de*, réclame impérieusement une addition du même genre : *prenez garde* surtout *de*, etc. Cette observation doit s'appliquer à *remarque*, verbe ou nom : *J'ai remarqué* souvent *que ; la remarque* ingénieuse *que ; je remarque* avec plaisir *que*. Evitez aussi *précédé de*, lorsqu'il ne vous est point permis d'écrire *précédé par*.

— La rei*ne ne* vint pas. Person*ne ne* dit mot. » Prenez garde aux négations qui pourraient arriver ainsi dans le discours, et sachez tourner l'écueil qui vous menace.

Car quoique est dur, très dur et semble vouloir équivoquer. *Car bien que* le remplacera parfaitement.

Quiconque est un mot que tout musicien doit proscrire.

> Il m'eût plus plu qu'il plût plus tôt.

Boileau n'avait-il pas donné le croquis de ce vers burlesque, en écrivant dans son *Art poétique* :

> Et sur ses brodequins ne put plus se tenir?

Tellement-quellement; Présentée et émue; Côme me menaça; Pris

prisonnier; Pays peu peuplé; Pourtant tant; Cependant dans; Par le parlement; De temps à autre; Entre autres; Peu à peu; Il était atteint; Le quinquet était éteint; Les poésies que nous avons, *sous son nom, sont; Très trivial; Remarquons qu'on; Tout l'Occident dans la douleur; Ce secret était; L'art moderne ne; Glaça sa faible main; Lorsqu'on connut; Par parcelles; Trois époux pour un; Il finit par partir; Au reste, Esther; Rien ne fut plus funeste à nos noces; La plupart parvenus à l'âge; Notre être,* (l'oreille pourrait entendre *nos traîtres*; *La lettre étrange; C'était Atys; Par l'art; Ne songe qu'à Carthage; Ayant fait faire ainsi silence; Sa tête était couronnée; Et puis je suis Suisse; Contente ton desir; Pradon dont on conte; Immense ascendant; Ceux-ci sont; Savoir conduire sa voix; Par Narcisse est remplie; Qu'on consultât; Si Cymodocée; Il se fixa à Ajaccio; Les deux colosses se heurtèrent; Il fut fusillé dans Dantzick; Leurs moissons sont; La vastitude de l'Amérique; La société était nombreuse; Arrivé à Albany;* Napoléon *leva le bras et ne frappa pas;* Ce n'était point *assez aisé; De très beaux traits;* Consultez-*en en*core; Ce ber*ger joue*; *Si silencieux; Adressa sa satire;*

L'hy*men n'est* pas toujours entouré de flambeaux.
Il avait de plant *vif fer*mé cette avenue.

sont des cacophonies que l'on doit éviter avec le plus grand soin; pourtant vous les rencontrerez par milliers dans les ouvrages de nos académiciens; c'est là que j'ai fait mes récoltes.

Je ne perdrai pas mon temps à relever quelques centaines de fautes du même genre, sur les dix-huit cents millions que j'en trouverais dans les œuvres contemporaines. Cependant, lorsque le hasard me présente un véritable tour de force, lorsqu'un académicien lance un trait de concerto, je dois l'applaudir en passant. — *De Niert était* (une chèvre peut-être), Tallemant remar*que que, quoique* son nom.... » Pascal, Racine et Boileau n'ont jamais employé les *que* d'une manière aussi redondante et pompeuse. Après cet exemple solennel, je dois me taire sur les *qu'on composa*, les *pas par-*

ait, etc., etc. qui foisonnent dans l'*Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine*, par C. A. Walcknaer, membre de l'Institut.

Cet académicien se justifierait à merveille en citant une phrase de J.-J. Rousseau, que je m'empresse de lui rappeler : — C'est par la raison *que* je viens d'exposer *que quoique quelques*-uns m'accusent, à ce *qu'on* dit, d'avoir man*qué* de respect à la musique française.... » Hélas ! jamais Rousseau n'eut l'honneur de siéger à l'Académie, son autorité pourrait-elle être décemment invoquée par un académicien ?

Sur la foi de M. Walcknaer, j'ai relu *Psyché*, dont il vante la prose. Voici le début de ce poème-roman de La Fontaine : — Quatre amis *dont* la *connaissance* avait *commencé par le Parnasse*. »

Un de ces amis : — prit son cah*ier et ay*ant toussé. »

Un autre s'appelle *Acante*, singulier nom, qui doit amener les cacophonies les plus burlesques et bien dignes de Scarron, telles que *cela fit qu'Acante*, etc.

> Et qui *sait si son* insolence.

Ce vers figure assez bien au milieu d'une prose bourgeoise, que l'on dit harmonieuse. L'hymne à l'Amour est ravissant de poésie et de suavité ; de légers changements suffiraient pour le mettre en vers mesurés.

Dans une lettre à M. de Bonrepaux, La Fontaine dit : — Que je renonce aux Chloris, à Bacchus *et à* Apollon. »

Boileau n'a-t-il pas écrit, en son *Art poétique* :

> Le *Parnasse parla le langage* des *halles?*

Voltaire n'a-t-il pas suivi les traces de Despréaux, en écrivant ce vers de *Sémiramis*,

> Eh bien ! chère Azéma, le ciel *parle par* vous ?

En voici quelques autres.

> Le bon billet *qu'a là l'ami* Blanford.
>
> VOLTAIRE, *la Prude*.

Vierge *non encor née.*

J.-B. Rousseau, *Ode à la Postérité.*

Enfin cette beauté *m'a la pla*ce rendue.

Malherbe.

— C'est bien à M. Des Yveteaux à trouver mauvais ce *m'a la pla*, dit Malherbe, lui qui nous a donné *parabalafla.* » Des Yveteaux, en effet, termine un vers par cette cacophonie : *comparable à ma flamme.*

— Il se *donne* bien *de garde de donner* une *édu*cation. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, au mot **Assassin**, section II.

— Le pet*it Ithys.* — *Pas assez sé*rieux , et six cent mille autres, appartiennent encore au peu musicien Voltaire.

O fortunatam natam, me consule, Romam!

Si Juvénal avait pu connaître les œuvres de nos prosateurs rimants ou non rimants, il aurait prodigué les trésors de son indulgence au vers légèrement cacophonique de Cicéron.

Littérateurs français, professeurs de rhétorique, académiciens, faites emplette d'une oreille sensible, et vous la consulterez, si vous le pouvez ! dans l'occasion, *in rebus arduis.*

Les éloges pompeux et continus, que vous donnez inconsidérément à la prose trop souvent défectueuse et quelquefois barbare de nos classiques les plus célèbres auront toujours des conséquences déplorables. Témoin le passage de Massillon, ci-dessus rapporté, justement critiqué ; passage dont j'admire la pensée , et dont la forme seule est digne de blâme.

— Or, les exemples de dissolutions dans les grands, en autorisant le vice, en ennoblissent la honte et l'ignominie, et lui ôtent ce qu'il a de méprisable aux yeux du public. »

Vous voyez que ce Massillon parle d'or, tout en écorchant nos oreilles.

— Tu ne serais pas bon poète , si tu chantais contre les règles de la musique ; ni moi bon gouverneur de villes, si je faisais aucune chose contre les lois, » répondit Thémistocle à Simonide, qui demandait une faveur peu raisonnable.

L'Art d'accorder soi-même son piano, tel est le titre d'un opuscule fort bien fait du musicien Montal. Hélas! pour accorder soi-même son clavecin, ne faut-il pas avoir soi-même une oreille? Peut-on acheter ce meuble précieux, indispensable, aux lieux où l'on vend les clavecins et les diapasons?

Pourquoi nos Bossuet, nos Fléchier, nos Fénélon, nos Bourdaloue, ont-ils répudié le flûteur qui réglait et soutenait les accents de Démosthène, d'Eschine? Que de barbarismes de sonorité ce judicieux compagnon leur eût épargnés!

Mais ton illustre aspect me redouble le cœur;
Et me le redoublant me redouble la peur....
Un seul endroit y mène; et de ce seul endroit,
Droite et roide est la côte et le sentier étroit.

CHAPELAIN, *la Pucelle.*

Et qui vous a dit que ces barbarismes de Chapelain et de ses émules, n'étaient pas agréables, charmants, pour des oreilles barbares, qui se délectaient au charivari des cacophonies?

Belot, à qui l'amour de la Muse attrayante
A pu faire quitter la Gironde ondoyante.

Croyez-vous que Baïf n'ait pas souri de plaisir en écrivant *Gironde ondoyante?* Qu'il n'ait pas avec soin préparé les sifflements des couleuvres dans ce monologue de Mégère (1)?

Or ai-je bien raison d'avoir le cœur en joie?
Moi qui ris des malheurs qu'aux hommes on envoie
De nos hideux manoirs. *Sus serpents sur ce chef*
*Sus sifflez sau*telans joyeux de *ce* mé*chef.*

Plusieurs accusent un grand poète d'avoir reproduit la moitié de ce jeu de mots, de ce rébus, en disant:

Pour qui *sont ces ser*pents qui *siff*lent *sur* vos têtes?

---

(1) LA FURIE MÉGÈRE, entremets de la tragédie de *Sophonisbe* de Saint-Gelais.

L'auteur d'*Andromaque*, Racine, connaissait trop bien le goût de ses auditeurs, pour oser renouveler une facétie accueillie avec enthousiasme du temps de Charles IX.

La Harpe a voulu siffler à son tour, en sa *Réponse d'Horace à Voltaire.*

> Laisse ces vils serpents qui sifflent sur tes pas :
> Alors que Linus chante, on ne les entend pas.

La Harpe suivait les traces de Boileau, sifflant à double carillon dans ces vers :

> La discorde, à l'aspect du calme qui l'offense,
> Fait siffler ses serpents, s'excite à la vengeance....
>
> Ils viennent : je les vois; mon supplice s'apprête :
> Quels horribles serpents leur sifflent sur la tête !

En 1786, un rimeur (Piis), qui ne se nomma point d'abord, publia *l'Harmonie imitative de la Langue française*, poème en quatre chants.

Dans cette œuvre bizarre, qui se vendit fort bien, on lit :

> Le K partant jadis pour les kalendes grecques,
> Laissa le Q, le C pour servir d'hypothèques...
> Le Q trainant sa queue et querellant tout bas,
> Vient s'attaquer à l'U qu'à chaque instant il choque,
> Et sur le ton du K calque son nom baroque.

Celui qui sait composer, écrire en musique, écrit toujours bien. Oui, toujours. Croyez que nulle faute, même légère, ne viendra troubler la clarté, la pureté de son travail. Pourquoi nos littérateurs se montreraient-ils moins scrupuleux, puisqu'ils ne sont pas moins habiles? Pourquoi laisseraient-ils d'atroces cacophonies déshonorer leurs plus belles pages? Rien n'est plus facile que d'éviter ces duretés intolérables, Racine vous l'a dit. Il est d'autant plus aisé de donner au langage une allure élégante, libre de tout obstacle, une sonorité qui flatte, charme l'oreille, par des mélodies avec art enchainées, ou l'étonne, l'électrise par la pompe, l'énergie, le fracas même de ses périodes audacieuses; cela, dis-je, est

d'autant plus facile que l'écrivain prosateur n'a jamais qu'une ligne à sarcler, à polir, épurer. Comment se fait-il que cette ligne isolée, ce trait jeté sur le papier, arrive à notre œil, à notre oreille, sans avoir été purgé d'une infinité d'abominations ? tandis que l'accolade immense du musicien, l'accolade où vingt, trente, quarante lignes superposées n'en forment réellement qu'une seule, et présentent les nombreux étages du sonore édifice, cette accolade a *toujours* une pureté de style irréprochable, la clarté limpide, inaltérée de l'eau de Vaucluse, du cristal, du diamant.

C'est que les musiciens ont une oreille ; bien mieux ! ils possèdent une oreille sensible et des yeux exercés. C'est que les musiciens ont des professeurs habiles, intelligents, qui savent discerner l'excellent du mauvais et de l'exécrable. C'est que ces maîtres, connaissant le fort et le faible des auteurs, feront des allocutions également profitables à leurs disciples s'ils examinent les chefs-d'œuvre de Bach, de Mozart, de Beethoven, ou s'ils analysent les opéras de Grétry, les timides essais de Bellini. Beaucoup de choses admirables se rencontrent dans les partitions de Grétry ; mais le ridicule abonde, fourmille en ces œuvres d'un musicien trouveur, qui ne savait point écrire, et dont l'oreille était aussi dure que celle des Français pour lesquels il travaillait ; car le spirituel et sagace Belge n'aurait pu réussir autre part que chez nous ; voilà ce qu'il savait parfaitement. C'est à Paris qu'il devait rencontrer un public assez ignorant pour gouter son fatras harmonique et l'applaudir. C'est avec un diplôme d'ânerie, portant la date de Rome, délivré, signé, scellé par son maître Casali (1), que Grétry s'est présenté chez nous pour y triompher devant un auditoire sans expérience, pour y recevoir pendant cinquante-deux ans ! les dithyrambiques

---

(1) *Caro amico, vi mando un mio scolare, vero asino in musica, che non sa niente, ma giovane gentil'assai e di buon costume,* etc. Cette singulière lettre de recommandation est maintenant à Turin, dans la collection d'autographes de M. Lampurdi.

hommages d'un tas de butors ayant La Harpe, Marmontel, Geoffroy pour chefs de file. Ce concert de stupides louanges, ce scandale national, jetait encore des flots de ridicule sur les Français, lorsque le chroniqueur du *Journal des Débats*, XXX, le 7 décembre 1820, fit entendre, pour la première fois en France, la voix de la raison ; et tout en rendant justice au génie heureux de Grétry, vengea les musiciens français des affronts journaliers dont ils étaient accablés par des littérateurs ineptes et présomptueux comme le roi Midas, créa la véritable critique musicale, et fit arriver sur le front de bandière la France, alors en arrière d'un demi-siècle.

Changer la face d'un empire, musical ou non, faire bruler ce qu'on adorait et placer dans le tabernacle ce que l'on brulait, n'est pas chose facile, et surtout bien profitable pour celui qui se dévoue à ce grand œuvre patriotique. Les faiseurs de révolutions ne reçoivent guère que cent ans après leur mort, la récompense des bienfaits dont ils ont libéralement doté leur patrie. Lisez les journaux de 1821, et vous verrez les bontés familières dont toutes les feuilles parisiennes m'honoraient chaque jour : c'était à mourir de rire, et pourtant je n'en suis pas mort. Il est vrai que peu de temps avant que j'eusse entrepris cette croisade, Geoffroy, le judicieux, avait imprimé que *Don Juan*, le sublime et gracieux *Don Juan*, n'était qu'un charivari germanique ; ajoutant que *le Nozze di Figaro,* chef-d'œuvre plus étonnant encore, ne renfermait qu'un seul petit air, et disant à nos musiciens : — *Faites du Grétry ! faites du Grétry !* » Tel était le motif, le début, le milieu, l'*amen* de tous les psaumes que Geoffroy détonnait, au moins une fois par semaine, pour donner la colique à nos conservatoriens.

Un scandale du même genre se renouvelle chaque jour dans Paris, avec une solennité grotesque. Jeunes littérateurs, allez entendre les Quintiliens de l'Université. Fidèles à la routine, ils vous diront, en d'autres termes : — *Faites du Grétry ! faites du Grétry !* » Mais on n'apprend pas à faire du Grétry. Nul ne peut enseigner à trouver des pensées ingé-

nieuses, touchantes, spirituelles, sublimes, piquantes, bouffonnes, scintillantes de jeunesse et de nouveauté, des idées égales en mérite à celles que nos anciens prosateurs, rimants ou non rimants, ont jetées avec profusion sur leurs pages immortelles. Comme Grétry, ces hommes de génie étaient mélodistes féconds; mais la science de l'harmonie du langage leur était inconnue. A cet égard l'instinct seul les guidait. Ce qu'ils ont écrit d'excellent est l'effet d'un hasard heureux. Grétry n'a-t-il pas souvent rencontré des mouvements de basse pittoresques et bien sonnants? Si, comme l'auteur de *Tartufe* et du *Sicilien*, ils avaient senti la nécessité de joindre l'élégance, la variété des rhythmes, le parfait agencement des mots, (qui sont les notes du littérateur), le charme d'une élocution toujours harmonieuse, à l'opulence de leurs pensées, ils auraient touché le but avec une admirable justesse. C'est alors que vous pourriez à bon droit les appeler *classiques*. Plaisants classiques, singuliers modèles, que ceux dont l'imitation trop fidèle doit vous plonger dans les ténèbres de l'erreur!

L'inspiration peut manquer; le *dicendi modus*, le style, jamais. Entendez-vous, jamais! Croyez-vous que si Buffon avait eu réellement la conscience, le sentiment de l'harmonie, son style n'aurait pas toujours été d'une exquise correction sur ce point? Il nous parle du *Cygne;* le début de son discours est un modèle ravissant de gracieuse sonorité. Pourquoi, dès le second paragraphe, offense-t-il l'oreille qu'il vient de charmer? Si cet heureux prélude n'était pas un effet du hasard, une bonne fortune imprévue, Buffon aurait-il si brusquement changé de gamme? Ce naturaliste éloquent n'aurait-il pas mieux ajusté les mots si bien choisis de son exorde célèbre du *Cheval?* Tout est sublime de pensée, d'expression, de poésie, en ce morceau capital. Nous voyons l'ardent, le noble coursier, bondir, ouvrir ses naseaux, dresser l'oreille, et, le poil hérissé, répondre fièrement aux appels de la trompette. Hélas! pourquoi faut-il que l'auteur boite et bâille en nous disant d'aussi belles choses?

Un Mozart ne se trompe jamais : les fougueuses licences d'un Beethoven sont justifiées par l'oreille. Une fausse-relation employée à propos sur une situation dramatique déchirante, devient une beauté merveilleuse et d'un effet cruellement incisif; témoin l'accord placé, dans *Guillaume Tell*, sous l'agrégation de mots si grotesquement ridicule : *Mon père, tu m'as dû maudire.* Aussi M. Meyerbeer, toujours musicien du lendemain, s'est-il empressé de caser dans son écrin, cette perle modeste, discrète et d'une exquise nouveauté, pour la repiquer, avec ophicléides et trombones, dans le IVe acte des *Huguenots*. Elle y figure sur ces paroles : *Glaives pieux ! saintes épées !*

Maintenant prouvez-moi que les innombrables cacophonies, plus ou moins acerbes et tourmentantes, que l'on rencontre dans tous vos classiques, sont le résultat d'une volonté bien arrêtée, d'un parti pris; nous traiterons alors la question sous un autre point de vue. Jusqu'à ce moment, vous me permettrez de dire que tous vos classiques se sont trompés grossièrement par ignorance complète de l'harmonie du langage, dont ils soupçonnaient à peine l'impérieuse nécessité. En littérature, en musique, cinq ou six fautes suffisent pour faire juger un homme. Il s'est trompé six fois sans reconnaître ses erreurs, sans les corriger, croyez qu'il se trompera mille fois encore avec le même aplomb et la même sûreté de conscience.

— Surtout gardez-vous bien de croire que quelqu'un ait écrit en français depuis le règne de Louis XIV; la moindre femmelette de ce temps-là vaut mieux pour le langage que les Jean-Jacques, Diderot, d'Alembert, contemporains et postérieurs; ceux-ci sont tous ânes batés, *sous le rapport* de la langue, pour user d'une de leurs phrases; vous ne devez pas seulement savoir s'ils ont existé. Paul-Louis Courier, *Lettre à M. Boissonnade*, Frascati, le 23 mars 1812.

Que cela soit ou non, peu m'importe; l'opinion de Courier est étrangère à la question dont il s'agit. Mais je n'en suivrai pas moins l'exemple de ce critique, en disant que les

patresses, les chevrières du Léberon et du mont Ventour sont plus sensibles à la mélodie élégante et pure du langage que pas un de nos classiques ne l'a jamais été. Voyez avec quel soin, quel artifice, quelle ruse soudaine et subtile, ces Andalouses de la France, dans leur *hablar gangozo*, ajustent leurs phrases de manière à les rendre toujours limpides et suaves, à leur donner de la vigueur, sans offenser l'oreille la plus délicate. Pour elles, ce n'est point assez d'éviter le concours odieux des mauvais sons, de parer les hiatus au moyen des lettres euphoniques, de supprimer dans la prononciation la plus grande part des consonnes finales, en disant *à-z-A* au lieu d'*à Apt.* Afin d'arrondir, de polir, d'adoucir encore cette expression ; afin de lui donner un tour plus agréablement sonore, elles ajouteront adroitement au nom de la ville celui de sa patronne, et diront *à Sant' Anna d'A ;* phrase plus étendue, il est vrai, mais que son prolongement rendra bien plus harmonieuse. C'est le groupet, que les virtuoses de la musique savent introduire à propos dans une cabalette, pour en lier les notes, en faisant précéder le rubis par une chainette de perles.

Je pourrais citer encore une infinité d'exemples de ces artifices de langage, que l'instinct seul inspire aux gardeuses de moutons et de chèvres de la Provence. Il faut bien que j'aie recours aux périphrases ; le mot *bergère* n'existe plus. Boucher et Florian ne l'ont-ils pas détruit, en créant des bergères que l'on ne peut rencontrer que dans les romans ou sur les trumeaux ?

Une de ces chevrières se présente chez une dame d'Avignon, qui demandait une femme de chambre. — Parlez-vous français ? — Ah ! madame, soyez tranquille, vingt jours me suffisent pour apprendre votre jargon. » La jouvencelle ne croyait pas être aussi malicieusement spirituelle.

Rhéteurs universitaires, professeurs de beau langage, Quintiliens français, à quoi servent les leçons que vous donnez? Quel est, quel peut être le résultat du labeur pour lequel on vous rémunère ? si le travail que vous faites n'était

qu'inutile; si vous laviez la tête d'un nègre et ne perdiez votre savon ; si vous montiez sur les tours de Notre-Dame, le sabre aux dents, le pistolet au poing, afin de garder la lune des loups; je ne réclamerais point contre la douceur de vos sinécures. Mais votre labeur est infiniment nuisible; vous dites la messe à rebours, et pourtant vous n'êtes pas sorciers ; votre mission est de fausser l'intelligence de tous ceux qui sont assez imprudents pour franchir le seuil de vos collèges. Doués du plus heureux instinct pour la mesure des vers, ayant déjà composé des chansons admirablement rhythmées, vos élèves ne pourront défendre longtemps leur goût, leur sentiment, leur oreille contre les atteintes de vos pernicieuses leçons. A force de vous entendre louer, proner, exalter, avec le zèle d'une conviction profonde, vos lyriques favoris, les pauvres diables qu'on vous a chargés de corrompre, feront du lyrisme, ou du gachis, à la manière de Quinault, de Racine, de J.-B. Rousseau, de Bernard, de Voltaire même, le plus barbare entre ces barbares. Deux mots de préface, de prélude, les auraient prémunis contre le danger qui les menaçait; il suffisait de leur dire : — Mes amis, ces lignes rimées présentent des idées gracieuses, admirables, sublimes, dont il est bon de s'inspirer ; mais les auteurs illustres qui les ont trouvées n'ont pas jugé convenable de les ajuster en vers. Admirons les pensées du poète et déplorons la maladresse du versificateur. »

Voilà comment on peut tirer des enseignements très profitables de l'analyse raisonnée d'un ouvrage défectueux; d'un livret de Quinault comme d'une partition de Grétry. La prose la plus raboteuse, celle de Montesquieu, de Fénélon, de Bossuet, de J. J. Rousseau, de Voltaire, par exemple ; que dis-je ? le fatras discordant au suprême degré de Marivaux, de La Harpe, de La Rochefoucauld, de La Bruyère, etc., etc., etc., la prose surtout de nos historiens! serviront de thème à des leçons d'une grande utilité ; si le professeur est assez exercé dans le mécanisme de la langue française pour discerner le mauvais de l'excellent; si dans les belles phrases, dans les pé-

riodes magnifiques de Bossuet et de J.-J. Rousseau, dans les malicieuses pages de La Bruyère et de Voltaire, il peut à l'instant signaler à ses disciples les mots dont la rencontre offense, déchire l'oreille et l'œil ; si le professeur est habile au point de montrer le fort et le faible du style de ces grands trouveurs, il aura rempli dignement sa mission. Poursuivant son œuvre de progrès, il fera bien de donner à ses élèves plusieurs pages de nos prosateurs les plus renommés, en invitant ces disciples à les rapporter corrigées de toutes les fautes de sonorité, des hiatus, des cacophonies, dont elles sont trop libéralement pourvues. Boinvilliers aurait dû songer à cette espèce de cacographie dont l'utilité ne saurait être contestée. Elle formerait nos jeunes littérateurs à la vraie, à la parfaite, à la seule harmonie du style, jusqu'à ce jour à peu près ignorée des écrivains français. Elle permettrait de publier des éditions avec soin rajustées, *expurgatæ*, de quelques opuscules, souvent réimprimés, tels que *Zadig*, *Candide*, *le Temple de Gnide*, *le Lévite d'Ephraïm*, *Paul et Virginie*, *Atala*, *René*, dont on rendrait ainsi la lecture complétement agréable.

Mais suivre aveuglément la routine des écoles, admirer, admirer, admirer stupidement, comme Trublet compilait, compilait, compilait ; opiner... du bonnet de ses prédécesseurs; regarder comme chose jugée ce que nos anciens ont approuvé, sans examiner si ces mêmes anciens étaient munis d'un œil clairvoyant et d'une oreille sensible ; louer quand même sans restriction, sans aucune observation critique, laisser l'art stationnaire, bien mieux ! arrêter ses progrès en barbouillant vos élèves de toutes les erreurs, de toutes les fariboles moisies de l'école, c'est se montrer ouvertement les corrupteurs d'une jeunesse dont le seul desir est de s'instruire, et qui pense, en venant chez vous, y trouver la doctrine dans toute sa pureté.

Una fides; si les maîtres du Conservatoire de Musique suivaient les errements de l'Université, si par hasard l'un d'eux s'avisait de dire à ses élèves, *faites du Grétry!* comme vous

dites aux vôtres, *faites du Quinault, du Racine, du Montesquieu, du La Harpe!* le gacheux imprudent s'estimerait fort heureux que la fenêtre de sa classe fût élevée seulement d'un étage; la cadence rompue en serait moins périlleuse!

Dans la rue Bergère, on professe une doctrine excellente et de tout point moderne. De l'autre coté de la Seine, les instituteurs sont encore encroutés de vieilles erreurs, de principes damnables et corrupteurs; accordez-vous enfin, je vous l'ai dit : *Una fides!* l'enseignement doit marcher d'un pas égal, sur une seule route, puisqu'il tend au même but. Professeurs de l'Université, ralliez-vous aux professeurs du Conservatoire, fils ainé de la République, abjurez de gothiques hérésies, et croyez que, pour arriver à l'accord parfait, les musiciens ne seront *jamais* disposés à prendre votre unisson, en revenant aux traités d'harmonie de Nivers, de Loulié, de Blainville, et même du grand Rameau.

Si nous avons maintenant beaucoup de musiciens instruits, dont le style est irréprochable, élégant même, c'est au Conservatoire que nous devons cet avantage. Mais aussi que de praticiens stériles, d'aligneurs de notes insipides, cette école n'a-t-elle pas jetés vers nos théâtres? Que d'honnêtes cordonniers, tailleurs, maçons ou perruquiers ont abandonné leur état pour se livrer à la fabrication de la musique! s'imaginant que l'on alignait les notes avec autant de facilité que les points d'une couture ou les moellons d'un mur. Voltaire leur aurait dit : — Faites des perruques, *et iterum* des perruques. » Autrefois la fièvre du génie, le besoin impérieux de produire, l'affluence des mélodies qui voulaient s'échapper, jaillir d'un jeune cerveau, poussaient vers la science de rares disciples, êtres privilégiés ayant reçu du ciel la secrète influence, musiciens créateurs, nés pour inventer, qui souvent n'attendaient pas les avis du maître; et guidés seulement par leur instinct heureux, donnaient un libre cours au torrent de leurs pensées. Achille saisit l'épée qui vint briller à ses yeux, son instinct en fit un héros. Le Conservatoire apprend la charge en dix ou douze temps à des centaines de

tourlourous, qui seraient d'excellents fusiliers, mais qui, malheureusement pour nous et pour eux, veulent tous commander une armée.

Monsigny, Grétry, Dalayrac, Dezède, Boieldieu, Bellini, Rossini même, ont commencé par écrire de la musique sans savoir ce qu'ils faisaient, mais ils savaient fort bien ce qu'ils voulaient faire. Le génie pressent, devine ce que le praticien n'apprend qu'à force d'attention, de soins, de labeur opiniâtre. Ces compositeurs façonnés à la mécanique, ces bœufs à qui la nature a refusé la faculté de créer, de rossignoler comme les virtuoses de nos bois, entasseront de bizarres mais réguliers accords sur une lourde et triviale psalmodie, et croiront avoir fait un opéra quand ils auront dessiné correctement les pages d'une longue partition. Le Conservatoire inonde la France de compositeurs médiocres ou mauvais, d'ouvriers sans imagination, et cette majorité formidable par ses intrigues se coalise, s'empare et se maintient dans tous les postes éminents, hélas ! trop peu nombreux chez nous.

La science est bien peu de chose sans le génie ; à cette condition elle est à la portée de tout le monde. On pourrait même dire que la science n'existe point sans le secours de l'imagination. Traiter un motif comme Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Weber, l'ont mille fois traité, n'est pas seulement un résultat de l'étude, mais bien un fruit savoureux, une conquête du génie. Attribuer au travail scolastique les résultats victorieux obtenus par les maîtres que je viens de citer, ne voir dans les oratoires de Hændel, de Bach, dans les symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven, dans les ouvertures de Cherubini, de Weber, de Mendelssohn, dans les finales et les morceaux admirablement concertés de Rossini, ne voir dans la fugue libre et miraculeuse de *la Flûte enchantée*, qu'un travail harmonique ajusté curieusement par un maître immergé dans les arcanes profonds de la science et ferré jusqu'aux dents des subtilités de l'école, c'est se tromper le plus grossièrement du monde. Ce travail est aussi le produit merveilleux du génie, l'idée et ses

piquantes métamorphoses ont vu le jour au même instant : Minerve est sortie tout armée du cerveau de Jupiter.

Pourquoi donc M. Meyerbeer s'obstine-t-il à garder ses Minerves captives? Pourquoi lance-t-il trois opéras éborgnés, privés de leur ouverture? Pourquoi laisser ainsi trois fois échapper l'occasion de traiter un motif savamment? Vous me direz sans doute que Beethoven ayant produit quatre belles ouvertures pour un seul opéra, les trois symphonies supplémentaires de *Léonore* offrent une compensation plus que suffisante et qui doit consoler bien des amateurs affligés d'un cruel déficit. Avant d'obtenir une place à coté de Mozart, de Rossini, de Mendelssohn, un musicien doit nécessairement traiter un motif dans le style de ces maîtres.

Mais parmi ceux dont le mâle génie
Vient d'échapper au sacrificateur,
Il en est un qu'a choisi Polymnie,
Pour l'animer de son feu créateur.
— Viens, lui dit-elle, et m'écoute en silence;
Heureux Vinci : tu seras inventeur;
Et c'est par toi que mon règne commence. »
Le jeune enfant, que cet espoir ravit,
Prête l'oreille, et se tient immobile;
— Parle, dit-il, je brûle d'être habile,
Et me dévoue à l'art qui me séduit.
— Lorsque à tes yeux la rose ou l'anémone
S'épanouit : quand les dons de Pomone,
Le doux raisin, la pêche au teint vermeil,
Sont colorés aux rayons du soleil,
Tu crois jouir de la simple nature.
Apprends, mon fils, que la fleur, que le fruit,
Tient sa beauté d'une lente culture;
Que la nature a d'abord tout produit,
Négligemment comme le fruit sauvage,
Comme la fleur des champs et des buissons;
Et que plus riche, et plus belle, plus sage,
Elle doit tout à l'heureux esclavage,
Où la tient l'art formé par ses leçons.
Oui, son disciple est devenu son maître :
En l'imitant, il sait la corriger;
Il suit ses pas pour mieux les diriger;

Il rend meilleur tout ce qu'elle fait naître,
Et l'avertit de ne rien négliger.
C'est par ses soins qu'est devenu fertile
Le beau, le bon, l'agréable et l'utile.

Du laboureur écoute la chanson :
Elle ressemble au fruit de ce buisson;
Et cette fleur pâle, simple, inodore,
Qui, sous la faux, tombe avec la moisson,
Je l'avais prise inculte à son aurore,
Ce fruit sauvage est pour moi précieux.
Je le cultive, il croît, il se colore;
Je le cultive, il s'embellit encore;
Le voilà mûr, il est délicieux.
Imite-moi : sous un orme où l'on danse,
Tu vois souvent Philémon et Baucis
Sauter ensemble! Un pas lourd, mais précis,
Marque le nombre, et note la cadence.
Le mouvement, dans les sons de la voix,
A pour l'oreille un attrait qui l'enchante.
Dans ses forêts le sauvage qui chante,
Fidèle au rhythme, en observe les lois.
Tel est le chant, même dès sa naissance;
Garde-toi bien, par l'erreur aveuglé,
De lui donner un moment de licence;
Comme un pendule, il doit être réglé,
Et la mesure en est l'ame et l'essence.
Ce n'est pas tout : suspendus à propos,
Ses mouvements sont mêlés de repos.
Ainsi les sons, liés en période,
Auront leur cercle aussi bien que les mots;
Va, mon enfant, laisse dire les sots :
Comme l'esprit, l'oreille a sa méthode.

On te dira qu'un style mutilé,
Dur, raboteux, dissonant, ampoulé,
A la nature est un chant qui ressemble.
N'en crois jamais que l'oreille et l'instinct,
Qui d'un chant pur, analogue et distinct,
A préféré la rondeur et l'ensemble;
Le grand problème et l'écueil de mon art,
C'est le *motif*, c'est ce coup de lumière,
Ce trait de feu, cette beauté première,
Que le génie obtient seul du hasard :

Un long travail peut donner tout le reste.
Par des calculs on aura des accords ;
Avec du bruit on remuera les corps ;
Mais la pensée est comme un don céleste,
Je la réserve à mes vrais favoris ;
Je te la donne, à toi que je chéris.
Un maladroit quelquefois la rencontre ;
Mais il la gâte ou la laisse échapper ;
L'esprit, le goût, l'habileté se montre
Dans le talent de la développer.
D'un dessin pur l'unité variée,
Un tour facile, élégant, arrondi,
Un essor libre et sagement hardi,
Et la nature avec l'art mariée :
Voilà le chant par les dieux applaudi. »

MARMONTEL, *Polymnie*, Chant II.

L'immense fortune du *Guillaume Tell* de Rossini, la victoire éclatante que ce chef-d'œuvre, bien réel ! vient de remporter à sa dernière reprise (février 1852), me semblent de vigoureuses et louables protestations contre l'opéra-franconi, dont la musique est brossée avec le balai du peintre en décors, et la recette officieusement complétée avec l'or d'un bienfaiteur anonyme. Les recettes de ce *Guillaume Tell*, d'elles-mêmes et sans effort, s'élèvent à 10,000 francs, et je ne crains pas de m'exposer en affirmant que l'auteur du *Barbier de Séville* n'a jamais glissé dans la main d'aucun entrepreneur de spectacle la bourse dont Almaviva sait faire un si fréquent usage. Sa verve est assez fertile en moyens comiques et de bon goût pour qu'il ait recours aux facéties de ce genre ; sa dialectique est assez persuasive, il n'éprouvera pas le besoin d'employer les arguments que Basile nomme *irrésistibles.*

—Si l'on a vu les recettes monter si souvent à 9 ou 10,000 fr. pour les opéras de Meyerbeer, à l'époque de leur nouveauté, c'est que *Robert le Diable* avait soin de régaler journellement, à ses frais, par billets d'avance acquittés aux bureaux, ou portés sur un compte courant, un nombre de chevaliers, de gentes damoiselles suffisant pour amener dans la caisse du théâtre un

solde mineur ou majeur de 1,000 à 3,000 fr. *Sic itur ad astra.* Robert ayant abandonné la partie adroitement engagée et gagnée, il a fallu tirer ce diable par la queue, position moins avantageuse. O diable magnifique et précieux pour un directeur d'Opéra ! Diable financier, finançant, que de fois n'a-t-on pas invoqué la magie de ton art ! *Prophète* annonçant, promettant à coup sûr des recettes, avec quelle ardeur n'aurait-on pas vidé la coupe de ton *Africaine*, présentant *le Mancenilier* cuit à point !

» Comme nos professeurs du Conservatoire ont, jusqu'à ce jour, négligé de faire connaître à leurs élèves le moyen d'obtenir à volonté les recettes de 10,000 fr., j'ai dû révéler à mes compatriotes la botte secrète, importée à notre Académie royale de Musique par un étranger. Les armes doivent être égales pour cette lutte, comme pour le combat des *Huguenots*. **Chacun pour soi**, l'argent **pour tous** ceux qui possèdent une fortune immense. » *Mémorial du Grand-Opéra*, Paris, 1847, in-8 de 64 pages, prix 1 fr. Mme Jonas, à l'entrée du foyer de l'Opéra.

Joseph, opéra de Méhul, n'eut qu'un succès d'estime en 1807 ; on le remet en scène, et toutes les trompettes de la Renommée suffisent à peine pour célébrer, en 1852, le triomphe de ce chef-d'œuvre devenu merveilleux parce qu'on a pu le comparer aux jeunes croûtes qui lui servent de cortège. Jugez si nous sommes en progrès, et si nous allons *calando, perdendosi !*

— Tout persuadé *que* je suis *que* ceux *que* l'on choisit pour *de dif*férents emplois, chacun s*elon son* génie et sa profes*sion font* bien ; je me hasar*de de di*re *qu'il* peut se faire *qu'il* y ait au monde plusieurs personnes *connus ou inconnus*, *que* l'on n'emploie pas, *qui* feraient très bien. La Bruyère.

Que d'accrocs, d'embarras, d'horribles dissonances ! quelle construction barbare ! je pourrais citer une infinité de phrases ainsi bâties par le même écrivain ; mais son digne confrère La Rochefoucauld mérite aussi notre attention.

Nous sommes éle*vés à un* rang *et à des di*gnités au-*dessus de nous ; nous* sommes engagés dans une profession nouvelle,

où la nature ne nous avait pas destinés. Tous ces états ont chacun un air qui leur convient, mais qui ne convient pas toujours avec notre air naturel. Ce changement de notre fortune change souvent notre air et nos manières, et y ajoute l'air de la dignité, qui est toujours faux quand il est trop marqué, et qu'il n'est pas joint et confondu avec l'air que la nature nous a donné. Il faut les unir et les mêler ensemble, et faire en sorte qu'ils ne soient jamais séparés.

» On ne parle pas de toutes les choses sur un même ton, et avec les mêmes manières. On ne marche pas à la tête d'un régiment, comme on marche en se promenant. Mais il faut qu'un même air nous fasse dire naturellement des choses différentes, et qu'il nous fasse marcher naturellement et comme il convient de marcher à la tête d'un régiment et à une promenade.

» Il y en a qui ne se contentent pas de renoncer à leur air propre et naturel pour suivre celui du rang et des dignités où ils sont parvenus. Il y en a même qui prennent par avance l'air des dignités et du rang où ils aspirent. Combien de lieutenants généraux apprennent à être maréchaux de France! combien de gens de robe répètent inutilement l'air de chancelier, et combien de bourgeoises se donnent l'air de duchesse!

» Ce qui fait qu'on déplaît souvent, c'est que personne ne sait accorder son air et ses manières avec sa figure, ni ses tons et ses paroles avec ses pensées et ses sentiments: on s'oublie soi-même et on s'en éloigne insensiblement; tout le monde presque tombe par quelque endroit dans ce défaut; personne n'a l'oreille assez juste pour entendre parfaitement cette sorte de cadence.

» Mille gens déplaisent avec des qualités aimables; mille gens plaisent avec de moindres talents. C'est que les uns veulent paraître ce qu'ils ne sont pas, les autres sont ce qu'ils paraissent, et enfin quelques avantages ou quelques désavantages que nous ayons reçus de la nature, on plaît à proportion de ce qu'on suit l'air, les tons, les manières et les sentiments qui

*con*viennent à notre *état et à* notre figure, *et on* déplaît à proportion de ce *qu'on* s'en éloigne. » La Rochefoucauld, *Réflexions diverses.*

J'aime beaucoup les détails de mise en scène que La Rochefoucauld se plaît à nous donner. Il pose à merveille son acteur, dirige sa voix, son geste, le jeu de ses traits, l'expression de ses yeux, le fait sourire à propos, lui commande les mouvements énergiques, le déploiement noble et gracieux du corps; il sait appliquer ingénieusement toutes les ressources puissantes et variées de la musique à la bonne, à l'excellente exécution du discours. Le bien dire n'est pas suffisant; il faut encore que l'accompagnement du geste, de l'accent, du jeu de physionomie, vienne compléter l'ensemble; et dessiner, colorer vivement ce que la parole aurait pu laisser dans la demi-teinte. Voilà ce que prescrit le philosophe, pour mettre le discours en parfaite harmonie avec des accessoires précieux, et faire accorder l'air avec la chanson. C'est charmant! et si je reproduis une page si bien nourrie des préceptes utiles, qui brillent de tout l'éclat de la nouveauté, c'est que je l'admire à cet égard.

Comme le poison des universités n'a point dénaturé, corrompu mon intelligence, abruti mes sens (1), il me sera facile de prouver que cette même page est un modèle de barbarie au regard de la sonorité du style. Lacordaire peut bravement lire un chapitre de Luther ou de Calvin à son auditoire. Après en avoir hautement approuvé les passages orthodoxes, croyez qu'il y en aura, le dialecticien sera mieux posé pour en saper, foudroyer les hérésies. Voilà ce que les professeurs de l'Université devraient faire; ils s'en abstiennent, et se gardent bien de justifier leur silence.

---

(1) Né le 1er décembre 1784, à Cavaillon, alors ville du pape, les universités avaient fermé leurs portes au moment où j'aurais pu commencer et suivre mes études littéraires. Ma virginité me resta.

Dans le pays il n'était point d'anesses.

La Rochefoucauld n'oublie aucun des plus petits détails de mise en scène; il veut que l'œil soit pleinement satisfait, que l'acteur présente le discours orné de tous les prestiges de la diction et du geste; en un mot, il veut admirablement accorder l'air avec la chanson. C'est à merveille pour ce qui regarde l'air; mais la chanson? faut-il la négliger, l'oublier? N'avons-nous pas une oreille, plus exigeante encore que l'œil, s'il s'agit de prose ou de vers? une oreille qu'il importe d'abord de charmer? L'adresse de l'orateur, l'artifice du comédien, seront prodigués en pure perte, si le discours est mal bati, si le drame est écrit en prose acerbe et rebutante, anguleuse et tourmentée, moulée enfin sur le patron que vous nous donnez ici.

— Éle*vés à un* rang, — me présente un mot hébreu, *Ésaü ;* j'ai beau vouloir ne pas le voir et l'entendre ; je l'entends et le vois, malgré toute ma résolution. Cet *Ésaü* reviendra quelques lignes plus bas, une canne à la main, l'auteur veut le mener à la promenade.

— *Et à des dig*nités, — j'avais entendu *cadédis;* mais *éadédi* n'est qu'une association grotesque de syllabes. Est-ce de l'iroquois? Je l'ignore. C'est au moins du Jouy : — Mon père, *tu m'as dû maudire !* »

— *Chacun un* me paraîtrait encore plus drôlatique, si La Rochefoucauld voulait bien accorder sa chanson avec l'air de *Trou la la*, disant : *Chacun un, chacun un.* Le refrain s'accorderait à ravir aux paroles.

— *Et y a*joute ; — cette fois, le français du philosophe devient du latin bien connu, puisqu'on le chante à l'église comme au théâtre, dans le *Stabat mater :*

Eia, mater, fons amoris !

— Mar*qué et qu'il.* — *Quééqu'il ?* serait-ce par hasard le nom d'une ville voisine de Gayaquil ?

— *Et les mêler* me semble un mot grec, *émêlé* cousin de *Sémélé.*

Les écrivains français ont une boîte, une casse, une caisse,

un caisson plein d'*et*, de *que*, de *car*, monosyllabes dissonants, dont ils saupoudrent leurs pages, sans égard pour l'oreille, et, qui plus est! sans raison, sans nécessité grammaticale. Que de millions d'*et* atroces ou simplement désagréables, pourraient être supprimés et remplacés par une virgule! celui-ci, par exemple :

— Il faut les réunir *et* les mêler ensemble, *et* faire en sorte qu'ils ne soient jamais séparés. »

Écrivez : — Il faut les réunir, les mêler ensemble, et faire en sorte qu'ils ne soient jamais séparés. »

Si la phrase est moins dissonante au moyen de cette indispensable suppression, n'est-elle pas aussi plus leste et plus correcte à l'égard de la syntaxe? *Ne quid nimis*, rien de trop, pas même un *et!* pas même un bémol, un soupir, un point!

— Que font dans leurs fatigues tant d'hommes que le besoin condamne à souffrir pour d'autres hommes, et dont les mains, la liber*té et* les jours sont vendus à des maîtres? » Cet effroyable *et*, parfaitement inutile, est colloqué par l'académicien Gresset dans un *Discours sur l'Harmonie*. Aussi l'ai-je remplacé par une virgule en citant le passage entier. Liber*té et!* Revenons à La Rochefoucauld.

— *Renoncer à leur air naturel* pour suivre *celui du rang et des digni*tés où ils.... » *Tésouils* me paraît singulièrement arabe. *Pour suivre* est amphibologique; *afin de suivre* empêchait toute confusion avec le verbe *poursuivre*, mot que l'on saisit d'abord au passage, et que la réflexion peut seule faire abandonner.

Après nous avoir ainsi torturé sans pitié comme sans vergogne, le dériseur philosophe ose encore pousser la mystification jusqu'à nous dire, en son patois : — Personne n'a l'oreille assez juste pour entendre parfaitement cette sorte de cadence. »

Personne est un ingrat s'il ne mesure pas l'étendue immense de son bonheur.

Je laisse à mes lecteurs le soin d'examiner les autres barbarismes soulignés. Ils remarqueront sans doute que *per-*

sonne ne, se rencontre deux fois encore dans un paragraphe des plus courts. On retrouvera deux cents fois encore cet effroyable *personne ne* dans les *Maximes* du même auteur. Plus on veut donner de concision à la phrase, plus il faut l'épurer, la rendre mélodieuse et limpide. Les fautes, que l'œil ne signalerait point dans une longue période, y sont estampées à découvert, et brillent d'un éclat perfide et funeste.

— Person*ne ne* se plaint de son jugement. *Maxime* 89.

— Person*ne n'en* ose dire de son esprit. *Idem*, 98.

L'auteur ne pouvait-il pas écrire : *Nul ne se plaint*, ou, ce qui serait mieux encore : *personne au monde n'en ose dire*. La mesure du verset ne l'obligeait pas d'offenser cruellement et gratuitement l'oreille.

Voilà pourtant les œuvres, le style harmonieusement concis, le travail d'un philosophe que l'on met au rang des illustres prosateurs français. On a trois fois, cent fois raison, puisqu'il est aussi maladroit que les autres. Je le répète, on ne dira pas que j'ai choisi les endroits défectueux ; les pages que je reproduis ici, renferment des observations qu'un musicien devait recueillir; et voilà pourquoi je m'en suis emparé.

La Rochefoucauld nous donne la strette de sa fugue ; il résume son discours, et le réduit en cette maxime, portant le numéro 249.

— Il n'y a pas moins d'éloquence dans le ton de la voix, dans les yeux et dans l'air de la personne, que dans le choix des paroles. »

Bravo, mon philosophe, bravissimo! un musicien, ami de l'harmonie, n'aurait pas mieux dit; et vous venez de parler aussi bien que Racine, Boileau, Massillon, Voltaire, Marmontel, La Harpe, les théoriciens; mais, hélas! je crains bien que vous ne soyez encore moins habile qu'eux dans la pratique.

Vous choisissez les paroles; c'est à merveille, mais vous ignorez complètement l'art de les assembler, de les disposer

harmonieusement ; l'art de faire des bouquets galants avec le tas de fleurs d'élite qui gisent à vos pieds. Ces mots choisis ne manqueront pas de former trop souvent des cacophonies, si vous les jetez au hasard sur le papier, leur disant : Va comme je te pousse, déchire l'oreille que tu viens de charmer, peu m'importe ! Que deviendront alors vos périodes les plus énergiques, vos phrases les plus ingénieusement éloquentes ou spirituelles ? Croyez-vous que le ton de la voix, les yeux et l'air de la personne, destinée à réciter ces paroles choisies, mais vicieusement ajustées, auront assez de pouvoir et de séduction pour captiver des auditeurs, flagellés de temps en temps par les *han*, *hi*, *hon*, *han*, *i é o u a*, de votre Lucinde ? Ne vaudrait-il pas mieux qu'elle fût muette ? Votre infante Ahihua pourra-t-elle aussi les réjouir comme un *alleluia*, si vous la faites bredouiller comme Bahis, et bégayer à la façon de Barbari, de Macroton, si vous l'aimez mieux ? Ces caricatures, charmantes dans les joyeuses comédies de Molière, frapperont de ridicule ou de mort vos épopées ou romans poétiques, vos discours en style prétentieusement orné, qui chantent faux trop souvent pour être écoutés, lus avec plaisir, par une oreille, un œil doués d'une certaine délicatesse.

Une maîtresse de pension, conduisant son joli troupeau de petites filles, élégamment ajustées, leur disait, au moment où je les rencontrai près de la Madeleine : — Mesdemoiselles, vous le voyez, le trottoir est immense, la chaussée est plus spacieuse encore, et d'une égale propreté ; pour se crotter, il faut absolument le vouloir ; je ne vous recommanderai qu'une seule chose : *Ne marchez pas dans le ruisseau.*

Il paraît que les prosateurs français n'ont jamais reçu, dans les collèges, un semblable avis au propre, comme au figuré. Lisez leurs ouvrages, et vous verrez qu'ils se plaisaient à marcher trop souvent dans le ruisseau, tant leur prose est crottée ; ce qui n'a point empêché tous ces aveugles-sourds de se moquer des vers de Chapelain.

Tout ce que je vous ai dit au sujet de la mélodie et de l'agréable, de l'énergique sonorité du langage, ne se rapporte qu'aux ouvrages destinés à charmer le cœur et l'oreille, aux poèmes en prose rimée ou non rimée, aux drames, aux discours avec soin préparés, aux opuscules dont le style doit être sans reproche, puisque l'auteur a pu surveiller tous les détails d'un petit cadre, avec un œil plus sévère et plus attentif; mais je laisse une entière liberté, je permets toutes licences aux personnes qui n'ont aucune prétention littéraire, telles que les écrivains politiques, les faiseurs de romans-feuilletons, de traités sur l'hippiatrique ou sur l'agriculture, les géographes, géomètres et même les grammairiens, les brosseurs de prose destinée aux épiciers, les rédacteurs des almanachs, des livres de blanchisseuse, et des cartes de restaurateur. Dans toutes les professions, dans tous les métiers, il y a des artistes, des ouvriers et des manœuvres, qui trouvent sans difficulté le placement de leurs productions. Exploiter la ganache est presque toujours une excellente chose, vu le nombre infini des imbéciles. En musique, en littérature, les ouvrages les plus mal batis ont souvent un succès immense. Lorsque la ganache mord, elle dévore, elle enrichit ses auteurs favoris.

La ganache aime la ganache
Comme la rose le zéphir.

Si les ouvrages qu'elle adopte, qu'elle affectionne étaient bien écrits, elle n'en voudrait pas. A chacun selon son mérite, à chacun selon son intelligence, ses goûts et ses besoins. Irais-je critiquer au regard de l'harmonie, des phrases de feuilletons qui ne sont pas même écrits en français? et pourtant je me suis permis d'adresser des observations à l'un de nos fameux restaurateurs au sujet de la prose qu'il distribuait à la foule de ses clients. *Filets de lapereau à la saint Garat*, lisait-on sur sa carte. — Je veux bien vous pardonner l'énormité de l'hiatus, lui dis-je; quoique restaurateur, vous n'êtes point obligé d'être plus délicat sur ce point que nos

académiciens, et pourtant on vous cite parmi les hommes de goût. Mais où diable avez-vous trouvé qu'il y eût un saint du nom de *Garat?* La réputation du chanteur Garat est européenne, mais je ne sache pas que ce virtuose ait été canonisé. D'un trait de plume, nous allons rectifier une erreur intolérable, et purger votre catalogue précieux d'un hiatus qui me blesse. Au lieu de ces mots d'une orthographe parisienne et bizarre *à la saint Garat*, écrivons, en italien, *alla zingara*, ce qui veut dire **à la bohémienne**, et vous aurez des filets de jeune lièvre à la bohémienne, comme vous avez des pois à l'anglaise, des langues de bœuf à l'italienne, des anguilles à la tartare, des carriks à l'indienne, des ortolans à la provençale, des tripes à la lyonnaise.

Vous savez des étoffes vendre,
Et leur prix en perfection;
Mais ce que vaut l'occasion
Vous l'ignorez, allez l'apprendre.

En parodiant l'affabulation que La Fontaine adresse au bon Nicaise, permettez-moi de vous dire : —Aucun de vos auteurs n'a connu parfaitement le mécanisme de la langue française. Tous ont joué plus ou moins bien d'un violon dont ils ignoraient le doigté; comme eux, vous êtes des routiniers, beaucoup moins habiles, il est vrai, mais vous pataugez aussi dans le bourbier de la routine. Comme eux, vous touchez faux trop souvent; il serait temps de toucher juste et toujours juste. Je vous signale encore ce mal; je mets le doigt au milieu de cette immense plaie, que vous n'aviez pas même aperçue, tant votre oreille est aveuglée! C'est à vous, docteurs, à faire l'application du remède que j'ai prescrit. Exercez votre sens auditif; et bientôt vous n'écrirez sous sa dictée que des phrases mélodieuses, limpides; le ressaut d'un hiatus vous fera bondir, vous fera dresser les cheveux à la tête; et vous repousserez ce barbarisme avec une telle énergie, qu'il n'osera plus se présenter à votre plume, à votre pensée. Essayez; l'heureux résultat que vous allez ob-

tenir sans effort, sans difficulté, doit vous engager à ne jamais écrire d'une autre manière. La Didon furieuse du jovial Scarron ne vous a-t-elle pas dit :

Quand on s'est pendue un moment,
On ne veut plus faire autre chose?

Vous avez des rhéteurs, des grammairiens dont je vénère la science profonde. Ils ont beaucoup fait pour le dialecte français; le malheur a voulu que nul d'entre eux n'ait été jusqu'à ce jour muni d'une oreille sensible à la vraie harmonie du langage. Comme le fagotier de Molière, ne pouvant former leurs élèves à parler mélodieusement, ils les ont rendus sourds; *similis simili gaudet.*

Doux effet de la ressemblance !

Puisque les rhéteurs, les grammairiens n'ont jamais tenté l'œuvre de régénération de la prose française, adjoignez-leur un musicien; puisqu'un musicien vous a déjà fait connaître l'art d'écrire des vers lyriques, des vers mesurés, cadencés, bien rhythmés, bien sonnants, avec des mots français, que nos anciens croyaient dépourvus d'accent, de rhythme et de cadence. Prenez, si vous l'aimez mieux, prenez un mécanicien, qui vous dévoilera tous les rouages, les ressorts d'une langue dont les plus simples éléments vous sont inconnus. Vous tâchez maintenant d'assembler des moellons rocailleux, rétifs au cordeau; vous batirez alors en pierre de taille, en marbre, en porphyre; et cette langue française qui boite, bronche, trébuche à chaque instant sous vos mains inhabiles, sous vos pieds dénués d'éperons, va prendre le vol de l'aigle, va galoper avec l'énergie du lion et la coquetterie gracieuse d'une gazelle.

Dites que je suis un fou, dites que je suis un extravagant, un imbécile même ! j'y consens. Peut-être ne le penserez-vous pas; n'importe, il faut que vous le disiez pour l'honneur de votre boutique. Je vous assigne à l'an 1889, nous verrons alors qui de nous a raison. *Ce que j'ai dit, on l'a fait;*

ce que je dis, on le fera: c'est mon épigraphe, mon refrain, dès longtemps estampé sur le *Journal des Débats*, et l'expérience m'a déjà prouvé trois fois, qu'il frappait juste comme l'archet de Baillot ou de Paganini.

A 1889 la quatrième épreuve.

Lorsque Mme de Sévigné s'applaudissait de n'avoir mis que vingt-huit journées pour aller de Paris à la capitale de la Provence ; vitesse alors plus que satisfaisante ; si quelque neveu de Nostradamus avait dit à la châtelaine des Rochers : — Madame, bien avant deux siècles, on fera le même trajet par terre, sans chevaux, sans hippogriffes, et sur des roues en vingt-huit heures! » L'ingénieuse marquise n'aurait-elle pas entonné sur-le-champ une de ces litanies charmantes, dont elle a fourni le modèle en proclamant le mariage de Lauzun? Après avoir épuisé les mots inscrits dans les dictionnaires français, n'en aurait-elle pas forgé de nouveaux pour signaler au monde entier la folie de l'astrologue impertinent et stupide? Et pourtant!...

LES AMANTS MAGNIFIQUES.

MOLIÈRE, 1670.

Cette comédie-ballet fournit à Molière l'occasion de mystifier un poète de cour dont il avait à confondre l'orgueil. Benserade, chargé par le roi Louis XIV de la composition du *Ballet des Muses*, s'était vu forcé d'appeler Molière à son aide. Celui-ci avait écrit pour cette fête *Mélicerte* et la *Pastorale comique*. Le peu de succès de cette dernière production avait encouragé l'avantageux Benserade à prendre des airs de hauteur avec son collaborateur plus modeste. Ayant eu des premiers connaissance des *Amants magnifiques*, il dit, à l'occasion de ces deux vers du troisième intermède,

Et tracez sur les herbettes
Les images de vos chansons.

qu'il fallait sans doute lire :

Et tracez sur les herbettes
Les images de vos chaussons.

Molière probablement n'attachait pas une grande importance au distique ainsi parodié ; mais il n'était pas d'humeur à se laisser turlupiner par un faquin. — Le mépris, disait-il, est comme une pilule qu'on peut bien avaler, mais qu'on ne peut macher sans faire la grimace. » Il jura de se venger et tint parole aussitôt. Benserade jouissait à la cour, d'une immense réputation comme poète de ballets ; la fadeur et la recherche de ses compositions précieuses, où l'on rencontre pourtant des traits fort ingénieux, l'avaient entouré d'un grand nombre d'admirateurs. Molière, pour en venir à ses fins,

inséra dans le premier intermède des *Amants magnifiques*, pour le roi, qui représentait Neptune, des vers tout à fait dans le genre de ceux du poète bel-esprit. Il ne s'en déclara pas l'auteur, et ne mit que le prince dans sa confidence. Tous les courtisans, dupes de cette ruse, accablèrent de flatteries le complaisant Benserade, qui, par ses faibles dénégations, acheva de leur persuader que les stances étaient de lui. Quels durent être son dépit et sa confusion quand Molière, levant le masque, se déclara l'auteur de ce prétendu chef-d'œuvre? Ce fut alors qu'il sentit combien était vrai le dernier vers du quatrain qu'il avait consacré lui-même au poète comique dans le *Ballet des Muses* :

> Le célèbre Molière est dans un grand éclat;
> Son mérite est connu de Paris jusqu'à Rome.
> Il est avantageux partout d'être honnête homme,
> Mais il est dangereux avec lui d'être un fat.

— Il faut que je vous conte une petite historiette, qui est très vraie, et qui vous divertira. Le roi se mêle depuis peu de faire des vers; MM. de Saint-Aignan et Dangeau lui apprennent comment il faut s'y prendre. Il fit l'autre jour un petit madrigal, que lui-même ne trouva pas trop joli. Un matin il dit au maréchal de Gramont : — M. le maréchal, lisez, » je vous prie, ce petit madrigal et voyez si vous en avez » jamais vu un si impertinent : parce qu'on sait que depuis » peu j'aime les vers, on m'en apporte de toutes les façons. » Le maréchal, après avoir lu, dit au roi : — Sire, votre majesté » juge divinement bien de toutes choses, il est vrai que voilà » le plus sot et le plus ridicule madrigal que j'aie jamais lu. » Le roi se mit à rire et lui dit : — N'est-il pas vrai que celui » qui l'a fait est bien fat ? — Sire, il n'y a pas moyen de lui » donner un autre nom. — Oh ! bien, dit le roi, je suis ravi » que vous m'en ayez parlé si bonnement; c'est moi qui l'ai » fait. — Ah ! sire, quelle trahison ! que votre majesté me le » rende, je l'ai lu brusquement. — Non, M. le maréchal, les » premiers sentiments sont toujours les plus naturels. »

» Le roi a fort ri de cette folie, et tout le monde trouve que voilà la plus cruelle petite chose que l'on puisse faire à un vieux courtisan. Pour moi, qui aime toujours à faire des réflexions, je voudrais que le roi en fît là-dessus, et qu'il jugeât par là combien il est loin de connaître jamais la vérité. »
Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, n° 22, 30 novembre 1664.

Boyer travailla pour le théâtre pendant un demi-siècle, et ne vit jamais réussir aucun de ses ouvrages. Afin d'éprouver si leur chute ne devait pas être imputée à la prévention défavorable que le public avait manifestée contre lui, il donna sa tragédie d'*Agamemnon* sous le nom de *Pader d'Assezan*, jeune homme arrivé nouvellement à Paris. La pièce fut applaudie avec enthousiasme. Racine même, le plus grand fléau de Boyer, se déclara pour l'auteur débutant. Tendant le jarret au milieu du parterre, alongeant le cou, Boyer au comble de la joie, s'écria d'une voix sonore et triomphante : — Elle est pourtant de Boyer, malgré mons Racine. »

Le lendemain cette même tragédie fut sifflée; et l'on publia le sonnet que voici.

On dit qu'Agamemnon est mort;
Il court un bruit de son naufrage;
Et Clytemnestre tout d'abord
Célèbre un second mariage.

Le roi revient, et n'a pas tort
D'enrager de ce beau ménage;
Il aime une nonne bien fort,
Et prêche à son fils d'être sage.

De bons morceaux par-ci, par-là,
Adoucissent un peu cela;
Bien des gens ont crié merveilles.

J'ai fort crié de mon coté;
Mais comment faire? en vérité,
Les vers m'écorchaient les oreilles.

— Un motet, chanté devant la duchesse d'Urbin, fut écouté

de la manière la plus indifférente, parce que l'auteur n'avait pas été nommé. Dès que l'on eut appris que cette composition était du célèbre Josquin Deprès, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. CORTEGGIANO DE CASTIGLIONE.

— Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis longtemps à la chapelle pontificale de Rome, comme une œuvre de Josquin Deprès, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque Adrien Villaert, qui plus tard acquit une grande renommée, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Villaert entendit exécuter ce motet à Rome, et fut assez imprudent pour s'en déclarer l'auteur. Dès ce moment, le chef-d'œuvre fut mis au rebut et cessa de figurer sur le répertoire. ZARLINO.

La duchesse de Polignac étant grosse, afin d'être plus à portée de faire sa cour à la reine Marie-Antoinette pendant l'été, pria Mme de Boufflers de vouloir bien lui louer sa villa d'Auteuil, renommée pour ses jardins. Cette dame lui répondit par les vers suivants :

Tout ce que vous voyez conspire à vos desirs,
Vos jours toujours sereins coulent dans les plaisirs,
L'empire en est pour vous l'inépuisable source ;
Ou si quelque chagrin en interrompt la course,
Le courtisan, soigneux à les entretenir,
S'empresse à l'effacer de votre souvenir.
Moi je suis seule ici, quelque ennui qui me presse,
Je n'en vois dans mon sort aucun qui s'intéresse,
Je n'ai pour tout plaisir, madame, que ces fleurs,
Dont le parfum exquis vient charmer mes douleurs.

Mme de Polignac ayant montré les vers, tournure obligeante de la refuser, ses flatteurs les trouvèrent plats, mauvais, pitoyables, croyant qu'ils étaient de Mme de Boufflers : on ne manqua point de rendre à celle-ci le jugement rigoureux et solennel qu'en avait porté la société de la duchesse. — J'en suis mortifiée pour le pauvre Racine, car ils sont de lui ; »

telle fut la réponse de la châtelaine d'Auteuil. En effet, on les lit dans *Britannicus*, acte II, scène 3.

Crux, acteur du théâtre de Metz, fait représenter en cette ville une comédie de sa façon ayant pour titre *N'importe laquelle.* Il avait eu la précaution de ne pas l'annoncer comme une nouveauté. L'auditoire, croyant qu'elle avait été déjà jouée, approuvée à Paris, l'écouta sans prévention, la trouva fort bonne, et l'applaudit avec chaleur.

Crux voulut jouir trop tôt des douceurs d'un si brillant succès : il se nomma sur l'affiche du lendemain, et le charme s'évanouit. On s'arma de rigueur à la seconde représentation; un morne silence glaça d'effroi les comédiens pendant les deux premiers actes; le troisième pourtant égaya l'assemblée et vint triompher des préventions défavorables du public. 1783.

Un marchand annonce mystérieusement au chevalier de Clairville, qu'il attend d'Italie un chef-d'œuvre, une Madeleine du Guide. L'amateur lui demande la préférence, on la lui promet ; il paye le tableau 2,000 livres. Quelque temps après, un ami de Mignard fait dire au chevalier de Clairville qu'il s'est laissé tromper, que la Madeleine n'est point du Guide, mais de Mignard. Le chevalier alarmé court chez ce peintre. — On prétend que ma Madeleine est de vous. — De moi ! répondit Mignard ; c'est me faire beaucoup d'honneur. Je suis bien sûr que M. Lebrun n'est pas de cet avis. — M. Lebrun jure qu'elle est du Guide. Je veux vous réunir avec quelques amis, nous dinerons ensemble, Lebrun nous dira ce qu'il en pense. » Mignard accepta l'invitation bien qu'il détestât ce rival, qui le lui rendait bien. Deux artistes d'un grand mérite, suivant la même carrière, se détestent toujours.

Après le repas, Clairville montre son tableau ; Mignard, d'un ton dédaigneux, dit : — Ma foi ! s'il est du Guide, je ne le crois pas du moins de sa grande force. — Il est du Guide,

réplique vivement Lebrun, de sa plus grande force, et je le soutiens. »

Tout le monde fut de son avis. — Et moi, messieurs, s'écrie Mignard, je parie trois cents louis d'or qu'il n'est pas du Guide. » La dispute s'échauffa; Lebrun voulait accepter le défi; l'affaire était engagée autant qu'elle pouvait l'être pour la gloire de Mignard. — Non, monsieur, reprit-il, je suis trop honnête homme pour parier à coup sûr. M. le chevalier, vous avez payé ce tableau 2,000 livres; je dois vous les rendre; la Madeleine est de moi. »

Lebrun ne se montrait pas moins incrédule. — Rien n'est plus aisé que d'en obtenir la preuve, continua Mignard; sur cette toile, qui vient de Rome, était le portrait d'un cardinal: je vais en découvrir la barrette. » Le chevalier tremblait pour son tableau. — Ne craignez rien, dit Mignard, celui qui l'a fait peut bien le raccommoder. » Il frotte avec un pinceau trempé dans de l'huile les cheveux de la Madeleine, et la barrette cardinale apparut. Personne alors ne douta de la vérité, Mignard jouit du dépit de son rival comme d'un triomphe. Vainement il offrit à Clairville de reprendre son argent; ce généreux amateur pensait, avec raison, qu'un tableau devenu l'objet d'une pareille méprise, et signalé par une aventure aussi piquante, méritait d'être conservé, prisé comme un original de l'école italienne.

Michel-Ange Buonarotti, persuadé que l'ancienneté de quelques statues jugées antiques est souvent douteuse, voulut s'en assurer davantage, et prouver aux savants l'incertitude de leurs connaissances. Il fit secrètement, à Florence, un Amour en marbre, d'une grande beauté. Cette statue achevée, il lui casse un bras qu'il cache dans son atelier. Après avoir donné des teintes de vétusté au reste de la figure, il l'enfouit lui-même, pendant la nuit, dans un endroit où l'on devait bientôt creuser pour bâtir les fondations d'un édifice. Cet Amour fut découvert, et les connaisseurs prétendus s'empressèrent d'admirer cette merveille attribuée aux anciens.

Le cardinal de Saint-George l'acheta, comme un des plus beaux ouvrages de l'antiquité, s'estimant fort heureux d'en faire l'acquisition, même en la payant très cher.

Lorsque ces enthousiastes eurent assez discouru sur le chef-d'œuvre que l'on venait de rendre à la lumière; quand ils eurent épuisé toutes les formes de l'éloge, et multiplié leurs arguments dont la conséquence avait pour but de prouver la supériorité des anciens sur les modernes, Michel-Ange montra le bras cassé qu'il tenait caché sous sa cape, et le joignit à l'épaule de l'Amour. Il fallut bien reconnaître que le maître italien en était l'auteur. Le cardinal se couvrit de ridicule. Dès qu'il sut que la statue était de Michel-Ange, elle n'eut plus de mérite à ses yeux; il se hata de la rendre et se fit rembourser son argent.

Muret avait fait de très beaux vers latins, qu'il remit à Joseph Scaliger comme étant de Trabeas, ancien poète, écrivant six cents ans après la fondation de Rome. Il lui dit qu'il les avait trouvés dans un manuscrit. Scaliger le crut, il parla de cette précieuse découverte avec enthousiasme. Mais depuis, ayant su que Muret l'avait trompé, les vers si pompeusement exaltés furent critiqués amèrement par le savant, honteux de s'être laissé prendre au piège. Scaliger décocha l'épigramme suivante contre Muret que l'on avait brulé précédemment en effigie à Toulouse :

Qui rigidæ flammas vitaverat ante Tolosæ
Muretus, fumos vendidit ille mihi.

Voici les vers que Muret attribuait au romain Trabeas :

Here, si quærelis, ejulatu, fletibus
Medicina fieret miseriis mortalium,
Auro parandæ lacrymæ contra forent.
Nunc hæc ad minuenda mala non magis valent,
Quam nænia præficæ ad excitandos mortuos,
Res turbidæ consilium non fletum expetunt.

— En écrivant à M. Bigot pour le remercier, je lui envoyai

des vers latins où je m'étais servi du mot *turpificatus*. Il les fit voir à quelques personnes qui se choquèrent de ce mot, et le trouvèrent excellent, quand il leur eut fait voir qu'il était de Cicéron. » MÉNAGE.

— Il restait une copie de cette *Adelaïde* entre les mains des acteurs de Paris : ils ont ressuscité, sans m'en rien dire, cette défunte tragédie ; ils l'ont représentée telle qu'ils l'avaient donnée en 1734, sans y changer un seul mot, et elle a été accueillie avec beaucoup d'applaudissements : les endroits qui avaient été le plus sifflés ont été ceux qui ont excité le plus de battements de mains.

» Vous me demanderez auquel des deux jugements je me tiens. Je vous répondrai ce que dit un avocat vénitien aux sérénissimes sénateurs devant lesquels il plaidait : *Il mese passato, le vostre eccellenze hanno giudicato così ; e questo mese, nella medesima causa, hanno giudicato tutt' il contrario, e sempre bene :* Vos excellences, le mois passé, jugèrent de cette façon ; et ce mois-ci, dans la même cause, elles ont jugé tout le contraire, et toujours à merveille. »

» M. Oghières, riche banquier de Paris, ayant été chargé de faire composer une marche pour un des régiments de Charles XII, s'adressa au musicien Mouret. La marche fut exécutée chez le banquier, en présence de ses amis, tous grands connaisseurs. La musique fut trouvée détestable. Mouret remporta sa marche et l'inséra dans un opéra qu'il fit jouer. Le banquier et ses amis allèrent à son opéra : la marche fut très applaudie. — Eh ! voilà ce que nous voulions, dirent-ils à Mouret : que ne nous donniez-vous une pièce dans ce goût-là? — Messieurs, c'est la même. »

» On ne tarit point sur de tels exemples. Qui ne sait que la même chose est arrivée aux idées innées, à l'émétique, à l'inoculation? Tour à tour sifflées et bien reçues : les opinions ont aussi flotté dans les idées sérieuses, comme dans les beaux arts et dans les sciences.

« *Quod petiit, spernit; repetit, quod nuper omisit.* »

VOLTAIRE, Préface d'*Adélaïde du Guesclin*.

— C'est souvent hasarder un bon mot et vouloir le perdre, que de le donner pour sien. Il n'est pas relevé, il tombe avec des gens d'esprit, ou qui se croient tels, qui ne l'ont pas dit, et qui devaient le dire. C'est au contraire le faire valoir, que de le rapporter comme d'un autre. Ce n'est qu'un fait et qu'on ne se croit pas obligé de savoir : il est dit avec plus d'insinuation, et reçu avec moins de jalousie ; personne n'en souffre : on rit s'il faut rire, et s'il faut admirer on admire. » LA BRUYÈRE.

Lorsque Voltaire présenta pour la première fois sa tragédie d'*Œdipe* aux comédiens français en 1718, ils la refusèrent, moins sous le prétexte frivole qu'il n'y avait pas assez d'amour dans la pièce, que par un véritable esprit de prévention, tant sur l'extrême jeunesse de l'auteur, que sur le succès incertain d'un premier coup d'essai. Plus de soixante ans auparavant, les comédiens de l'Hotel de Bourgogne avaient déjà fait voir jusqu'où peut aller la prévention. Tristan l'Hermite, en grande renommée alors, se chargea de présenter, comme étant de sa façon, une pièce d'un jeune auteur de ses amis. Elle fut acceptée avec les plus grands éloges. Tristan leur ayant dit ensuite qu'elle n'était point de lui, mais de Quinault, les comédiens se retractèrent et ne voulurent plus donner que la moitié du prix offert. Tristan fit de vains efforts pour les ramener à leur première proposition ; et, ne pouvant y réussir, il s'avisa d'un expédient pour concilier leurs intérêts et ceux du jeune auteur. Il proposa d'accorder le neuvième de la recette de chaque représentation, pendant la nouveauté de la pièce ; on accepta ces conditions de part et d'autre ; et depuis on suivit la même règle. Telle est l'origine des droits d'auteur, qui ne furent constitués d'une manière convenable qu'en 1791.

— J'avais fait depuis longtemps la *Marche des Janissaires*, à la sollicitation d'un colonel qui m'en demandait une pour son régiment, je la lui envoyai : on l'exécuta ; elle parut détestable. Cette même marche employée dans *les Deux*

Avares, eut un plein succès. Presque tous les régiments se l'approprièrent, et le colonel qui l'avait rejetée, ne fut pas le dernier à l'adopter. » GRÉTRY, *Essais sur la Musique.*

— Je ne sais s'il y a rien au monde qui coûte davantage à approuver et à louer que ce qui est plus digne d'approbation et de louange, et si la vertu, le mérite, la beauté, les bonnes actions, les beaux ouvrages, ont un effet plus sûr et plus naturel que l'envie, la jalousie et l'antipathie. Ce n'est pas d'un saint dont un dévot sait dire du bien, mais d'un autre dévot. Si une belle femme approuve la beauté d'une autre femme, on peut conclure qu'elle a mieux que ce qu'elle approuve. Si un poète loue les vers d'un autre poète, il y a à parier qu'ils sont mauvais et sans conséquence. » LA BRUYÈRE.

— Tel à un sermon, à une musique, ou dans une galerie de peintures, a entendu à sa droite et à sa gauche, sur une chose précisément la même, des sentiments précisément opposés. Cela me ferait dire volontiers que l'on peut hasarder, dans tout genre d'ouvrages, d'y mettre le bon et le mauvais : le bon plaît aux uns, le mauvais aux autres ; l'on ne risque guère davantage d'y mettre le pire, il a ses partisans. » *Le même.*

— Tout le monde s'élève contre un homme qui entre en réputation : à peine ceux qu'il croit ses amis lui pardonnent-ils un mérite naissant et une première vogue qui semble l'associer à la gloire dont ils sont déjà en possession. L'on ne se rend qu'à l'extrémité, et après que le prince s'est déclaré par les récompenses : tous alors se rapprochent de lui, et de ce jour-là seulement il prend son rang d'homme de mérite.

» Nous affectons souvent de louer avec exagération des hommes assez médiocres, et de les élever, s'il se pouvait, jusqu'à la hauteur de ceux qui excellent, ou parce que nous sommes las d'admirer toujours les mêmes personnes, ou parce que leur gloire ainsi partagée offense moins notre

vue, et nous devient plus douce et plus supportable. » *Le même.*

— C'est une faute contre la politesse que de louer immodérément, en présence de ceux que vous faites chanter ou toucher un instrument, quelque autre personne qui a ces mêmes talents ; comme devant ceux qui vous lisent leurs vers, un autre poète. » *Le même.*

Bon Boullongne saisissait parfaitement la manière des grands maîtres. Il peignit un tableau dans le style du Guide ; et Monsieur, frère de Louis XIV, l'acheta pour un ouvrage de cet excellent peintre, après que Mignard lui eut assuré qu'il en était réellement. Bon Boullongue ne tarda point à se faire connaître pour le véritable auteur. Alors Mignard, un peu déconcerté de sa méprise, s'écria, presque en colère : — Qu'il fasse donc toujours des Guide, et non pas des Boullongne. »

— Je connus à Rome un antiquaire qui avait payé deux cents sequins une prétendue médaillle de l'empereur Othon, entièrement rongée de vert-de-gris et méconnaissable. Celui qui la lui avait vendue était graveur. Quoiqu'il fût très habile homme, il avait le défaut d'être moderne : c'en était assez pour qu'on fît peu de cas de ses ouvrages ; de manière qu'avec beaucoup de talent ce pauvre diable mourait de faim. La nécessité vint lui inspirer un moyen de se venger de l'injustice qu'on lui faisait, et de rire aux dépens des sots. Il contrefit des antiques, il y réussit à tel point de perfection que les plus savants dans ce genre d'études en furent les dupes. Cette industrieuse tromperie opéra deux biens réels, en procurant du pain à l'excellent artiste, en punissant et guérissant peut-être un nombre de ces fous entêtés, qui sacrifient tout ce qu'ils possèdent pour faire un ramas de chétives et frivoles antiquailles. » DE M^{O} BRON, *le Cosmopolite*, Londres, 1761, page 58.

Voltaire raconte qu'un jour, à souper avec une réunion de connaisseurs et de beaux esprits, on traitait avec le plus grand mépris les fables de La Motte qui venaient de paraître, assurant qu'il était impossible au nouvel auteur d'approcher jamais des fables les plus médiocres de La Fontaine. — Je leur parlai, dit-il, d'une nouvelle édition de ce même La Fontaine et de plusieurs fables de cet auteur qu'on avait retrouvées. Je leur en récitai une; ils furent en extase, et se récriaient : — Jamais La Motte n'aura ce style; quelle finesse, quelle grace ! on reconnaît La Fontaine à chaque mot. » La fable était de La Motte.

Les comédiens français allaient ouvrir leur nouvelle salle du faubourg Saint-Germain, que l'on nomma plus tard *Odéon*. Les auteurs s'étaient empressés d'écrire des pièces de circonstance pour cette ouverture solennelle. *Molière à la nouvelle salle ou les Audiences de Thalie*, comédie en un acte, est présentée par un auteur qui ne se nomme pas ; elle est lue, examinée, jugée par les comédiens qui la refusent à l'unanimité : en effet, un inconnu pourrait-il faire quelque chose de bon, de médiocre même? Ce tribunal accueille avec enthousiasme *l'Inauguration du Théâtre-Français*, misérable pastiche d'Imbert, auteur du *Jaloux sans amour;* le public siffla, dédaigna, conspua cette *Inauguration* le 9 avril 1782, jour de l'ouverture du théâtre.

Présent à cette soirée mémorable, La Harpe indigné s'écrie : — Voilà pourtant l'ordure que l'on a préférée à mon ouvrage ! — Comment, c'est vous qui... ! — Oui, c'est moi qui... — Ah ! ah ! c'est bien différent ! Que ne le disiez-vous ? »

Après cette explication vive et courte, *les Audiences de Thalie* obtinrent la faveur d'être écoutées avec attention, la pièce fut relue et trouvée ingénieuse, admirable, charmante, aussi bien conduite qu'elle était bien écrite, et d'une piquante nouveauté; plus d'un imbécile s'avisa même de la proclamer sublime. Reçue avec acclamation, elle vint rem-

placer le pastiche d'Imbert, et le public applaudit de telle sorte qu'il semblait vouloir célébrer en même temps le triomphe différé de La Harpe et l'insigne bévue des comédiens.

Desforges-Maillard s'est acquis une espèce de célébrité par la ruse qu'il employa pour donner du prix à ses vers. Il avait concouru pour le prix de l'académie sans l'obtenir; piqué vivement, il crut que le meilleur moyen de prouver le mauvais goût de ses juges était de faire paraître son poème dans le *Mercure de France.* De la Roque, directeur de ce recueil périodique, refusa de se prêter aux vues du rimeur désappointé. Desforges insista; le directeur se facha, jeta le poème au feu, jurant de n'imprimer plus rien de la façon de l'auteur. Dans le dépit que lui causa cette cruelle résolution, Desforges eut recours à l'artifice le plus singulier. Il résidait alors en Bretagne, à Brédérac, domaine près du Croisic, sa ville natale, et non loin d'un vignoble appelé *Malcrais.* Il fit parvenir au *Mercure*, sous le nom de *Mademoiselle Malcrais de la Vigne*, un certain nombre de pièces légères dont l'honnête rédacteur fut charmé. De la Roque, trompé complètement, se prit d'une belle passion pour la muse du Croisic, qui reçut bientôt ce tendre billet : — Je vous aime, chère Bretonne; pardonnez-moi cet aveu; mais le mot est laché. »

La Roque ne fut pas la seule dupe de cette supercherie. On ne parlait dans Paris que des vers charmants de la divine Malcrais ; il n'y eut pas de rimeur, de poète même qui ne s'empressât de lui rendre hommage par la voie du *Mercure*, honneurs que l'on porta jusqu'à l'apothéose. Voltaire et Destouches, au premier rang de cette foule de soupirants, se signalèrent à l'envi, et furent jaloux l'un de l'autre au sujet des réponses plus ou moins tendres qu'ils recevaient de la coquette. On connaît l'épître du premier :

Toi, dont la voix brillante a volé sur nos rives.....

Elle est imprimée dans ses œuvres. De tous les vers que la fausse Malcrais sut inspirer à ses amants ce sont les seuls

qui soient restés. Ceux même de Destouches ne valaient absolument rien.

Lorsque Desforges voulut enfin terminer cette comédie, qui durait depuis trois ans, et reprendre son véritable sexe, la plupart de ses adorateurs furent d'abord honteux du rôle qu'il venait de leur faire jouer aux yeux du public; mais, en dernier résultat, la mystification fut encore moins fâcheuse pour eux que pour lui; car du moment qu'il parut à découvert, on ne songea plus qu'à déprécier ses vers, à le couvrir de ridicule.

Desforges publia les *Poésies de Mlle Malcrais de la Vigne* en 1735, in-12.

Le 10 janvier 1738, Piron mettait en scène, avec le plus grand succès, l'aventure infiniment comique de la muse bretonne dans *la Métromanie*, et faisait dire à l'un de ses personnages :

Voilà de vos arrêts, messieurs les gens de goût!
L'ouvrage est peu de chose et le nom seul fait tout.

Comme il n'est que trop ordinaire que les ouvrages des peintres se vendent beaucoup plus cher après la mort de leurs auteurs, Teniers (David) ne pouvait tirer des siens le parti qu'il aurait desiré. Après avoir longtemps cherché quelque expédient, il ne vit rien de mieux que de cesser de vivre en apparence. Afin d'exécuter ce stratagème singulier, il s'éloigna de la ville d'Anvers, et fit répandre le bruit de sa mort. Pour donner plus de vraisemblance à la feinte, sa femme et ses enfants prirent le deuil, et montrèrent la plus grande affliction. La ruse eut tout le succès possible; on vint en foule acheter, au poids de l'or, tous les tableaux du prétendu trépassé.

Rembrant, contemporain de Teniers, eut recours à la même supercherie, d'après le conseil de sa femme, et ne réussit pas moins.

Théodore Van Prée, d'Amsterdam, croyant peut-être qu'il y avait quelque danger à contrefaire le mort, feignit d'être ma-

lade et perclus de ses membres. On le voyait marcher dans les rues appuyé sur un baton, et faisant toutes les grimaces d'un homme qui va tomber à chaque pas. Un riche amateur se laissa prendre au piège. Il avait la plus grande envie d'acquérir trois tableaux de Van Prée, dont celui-ci demandait un prix exorbitant. L'amateur, le croyant très malade, se hata d'aller chez lui, et s'efforça de le rendre plus raisonnable. Le peintre, afin d'arriver plus adroitement à son but, toussa d'une voix faible, se plaignit de ses maux, parut exténué, dit que ses infirmités l'empêcheraient de pousser plus loin sa carrière, fit entendre qu'il voyait approcher sa dernière heure, et qu'il devait se faire des rentes viagères du peu d'ouvrages qui lui restaient. C'était justement là que notre artiste voulait en venir.

L'amateur offrit d'assurer six cents livres de rente, et se flattait encore d'avoir les tableaux à très bas prix, s'imagiginant que Van Prée s'éteindrait avant trois mois. L'acte de constitution de rente fut dressé par un notaire en forme authentique; et le peintre eut à peine assuré son marché qu'il recouvra la santé la plus robuste. Il se porta si bien depuis lors, qu'il jouit de cette rente pendant vingt-six ans, au grand regret de l'amateur.

Si quelques moralistes trouvaient que cette ruse n'était pas tout à fait innocente, je leur rappellerais que le cardinal Montalte l'avait employée déjà pour conquérir le trône de saint Pierre, sur lequel il s'assit en prenant le nom de Sixte V.

Le Nil a vu sur ses rivages
Les noirs habitants des déserts
Insulter par leurs cris sauvages
L'astre éclatant de l'univers.
Cris impuissants! fureurs bizarres!
Tandis que ces monstres barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Le dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

LE FRANC DE POMPIGNAN, *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau.*

— Cette belle strophe s'était gravée dans ma mémoire, et j'en étais tout plein lors de mon premier voyage à Ferney en 1763. Je trouvai bientôt l'occasion d'en parler à Voltaire sans aucun air d'affectation, à table, et en présence de vingt personnes. J'eus soin seulement de ne pas nommer l'auteur. Je me défiais un peu de l'homme, et je voulais l'avis du poète. Il jeta des cris d'admiration ; c'était sa manière quand il entendait de beaux vers : jamais il ne les a écoutés froidement. — Ah, mon Dieu ! que cela est beau ! Eh ! qui est-ce qui a fait cela ? » Je m'amusai quelque temps à le faire deviner; enfin je nommai Pompignan. Ce fut comme un coup de théâtre; les bras lui tombèrent ; tout le monde fit silence et fixa les yeux sur lui. — Redites-moi la strophe. » Je la répétai; et l'on peut s'imaginer avec quelle sévère attention elle fut écoutée. —Il n'y a rien à dire. La strophe est belle. » La Harpe, *Cours de Littérature.*

— N'avez-vous jamais pris garde aux concerts, à l'Opéra, que la plupart du monde ne juge point ? Chacun tâche de lire dans les yeux des autres ce qu'il doit penser de ce qu'il vient d'entendre. Un sourire de celle-ci, un branlement de tête de celui-là, le tumulte ou le silence d'une partie de l'assemblée, causé souvent par le hasard ou par des circonstances étrangères à la musique, nous font approuver ou désapprouver : et de là mille plaisantes méprises de gens, qui voulant se conformer à la pensée de quelqu'un, et ayant cru l'apercevoir par quelque geste équivoque, font des jugements tout contraires et ridicules. Cela est d'un auteur fameux, on applaudit : ceci est d'un musicien encore peu connu, on siffle : un succès faussement annoncé, un bruit semé par la brigue, un mot lancé par un étourdi, par un ignorant, par un envieux, le caprice, la bonne ou mauvaise humeur, etc. nous poussent à louer, à blamer. Quelle pitié que d'être en proie à de si pitoyables préjugés ! Les gens du monde ont peu de goût, et n'osent user du peu qu'ils en ont. Il semble que leur jugement est toujours en écharpe : ils ne s'en ser-

vent point, ils craignent de s'en servir. Pour juger sainement, on doit commencer par écarter toutes ces faiblesses, et toutes ces sortes de prétentions. On doit porter au concert, à l'Opéra, une ame nette et dégagée, une ame telle qu'une table rase et prête à recevoir sans difficulté les impressions de la nature et du bon sens.

» Vous voici, madame, au premier rang de l'amphithéâtre, un air vient de frapper votre oreille. Souvenez-vous de M. de Nouveau, général des postes, qui demandait à ses piqueurs, étant à la chasse : — Ai-je du plaisir? » Il faut que vous vous demandiez à vous-mêmes avec cette naïveté : — Cet air m'a-t-il flatté l'oreille, m'a-t-il ému le cœur? Oui : voilà la voix du sentiment intérieur qui approuve. Reste à consulter les règles, à épurer ce sentiment par leur décision.» La Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne*, etc. 1704.

Je m'arrête, et ne veux pas que ma litanie soit trop longue. Ces exemples suffiront pour vous aider à croire que deux cents musiciens illustres de la capitale, érudits et malins connaisseurs, juges éclairés, intègres, inaccessibles à toute prévention, à tout esprit d'école et de coterie, ont pu m'attribuer des chefs-d'œuvre de Weber, de Beethoven, et, pour cette raison, les siffler à triple carillon, les assassiner de brocards, de sarcasmes et de quolibets, les couvrir d'opprobre et d'ignominie. Ces exemples seront plus que suffisants pour vous persuader, vous convaincre que ces mêmes connaisseurs, juges infaillibles, ont dû porter aux nues, au firmament les ouvrages de ma façon qu'ils avaient l'insigne bonté d'attribuer à Weber, à Sébastien Bach, ou bien à tout autre immortel; que ces mêmes connaisseurs, juges infaillibles, ont dû repousser avec dédain, avec indignation l'entr'actes de *Belzébuth*, reçu d'abord avec les transports de l'admiration la plus vive, et le condamner au silence, le frapper de réprobation après l'avoir exécuté, dégusté, savouré, je dirai même avalé tout entier avec délices, en ma-

nifestant par signes et paroles tout ce qu'ils éprouvaient d'ineffable béatitude.

Je vous ai montré la lettre et la réponse, le plaisir et le déplaisir, la règle et sa preuve. Je me suis fait immoler et ressusciter à vos yeux par une troupe dorée, un sacré bataillon que l'Europe, l'univers admire et révère. Les confidences énormes que je vous ai faites à cet égard et que vous avez lues dans ce volume (pages 261 à 291) sont tellement en dehors des événements, tribulations et perfidies qu'un musicien peut rencontrer dans sa vie, que vous auriez regardé ma burlesque et piteuse odyssée comme le songe d'un malade, le récit d'un pensionnaire de Charenton, si je m'étais borné timidement à consigner ces faits dans un livre qui peut fort bien n'avoir pas un million de lecteurs. J'ai voulu conquérir sur-le-champ ce million, tant je suis ambitieux, tant je suis positif, exact, homme aux preuves patentes, irréfragables. Le 18 janvier 1852, *la France musicale* a doublé le nombre de ses larges feuillets pour donner place aux dix-sept colonnes qui rapportaient ces faits merveilleux au point de paraître incroyables. Les journaux de Paris, de nos provinces, les gazettes de la Belgique, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Amérique même ont répété ces faits, et nulle réclamation ne s'est élevée. Pas une ligne, pas un mot n'en a contesté l'authenticité, jusqu'à ce jour 25 mars.

Conticuêre omnes, intentique ora tenebant.

Le *pater Æneas* a donc pu clore et parapher son procès-verbal *de commodo et incommodo*, qu'il vous livre comme chose jugée, après une épreuve qui détruit jusqu'à l'ombre du doute, et vous permet de contempler la gent musicienne dans toute sa hideuse turpitude.

LE NÉGLIGENT.

RIVIÈRE DU FRESNY, 1692.

PROLOGUE.

FANCHON, *riant.*

Ah! ah! ah! Monsieur, c'est un bel esprit qui demande à vous parler... Il dit qu'il est l'auteur d'une comédie qu'il vous a donné à lire.... Ah! ah! ah!...

ORONTE.

Eh! qu'y a-t-il donc là de si plaisant?

FANCHON.

Monsieur, il parle en chantant... Oh, si vous lui répondez sur le même ton, vous ferez un concert admirable.... Il faut qu'il ait gagné cette maladie à l'Opéra, et il n'est pas le seul. Si l'Opéra se soutient encore dix ans, la contagion de la musique gagnera les Français : on ne parlera plus qu'en chantant, et l'on ne marchera dans les rues que par pirouettes et par caprioles.

ORONTE.

Pourquoi pas? on s'y accoutumerait, comme à voir toutes les têtes avec des cheveux d'emprunt.

FANCHON.

Si le chant devenait si commun, l'Opéra ne serait plus si recherché.

ORONTE.

Au contraire, si tout le monde parlait en chantant, l'Opéra deviendrait une chose naturelle; et cela n'en serait pas plus mal....

LICANDRE, *chantant.*

Monsieur, si j'ai l'honneur de votre connaissance,
J'en aurai l'obligation.
A la recommandation
De monsieur votre ami le trésorier de France.....

ORONTE.

Monsieur, trève de compliments; ils réussissent mal en musique, et vous me ferez plaisir de laisser là votre récitatif.

LICANDRE, *chantant.*

C'est un meurtre, monsieur, de supprimer ainsi
Des chants dictés par la nature,
Ils sont rares en ce temps-ci...

ORONTE.

Monsieur, je suis surpris que vous ayez fait une comédie en prose, puisque vous avez tant de facilité pour faire des vers.

LICANDRE, *chantant.*

Cette facilité ne fait rien à la chose;
Je ne plains ni peine ni temps
Pour réussir quand je compose;
Et voici comme je m'y prends.

D'abord, pour ne me point gêner l'esprit, j'ébauche grossièrement mon sujet en vers alexandrins, et petit à petit, en léchant mon ouvrage, je corromps avec soin la cadence des vers, et je parviens enfin à réduire le tout en prose naturelle (1).

ORONTE.

Vous croyez donc qu'une comédie est plus parfaite en prose qu'en vers?

LICANDRE.

Oui, sans doute ; il n'est point naturel de parler en vers dans une comédie, à moins que la scène ne fût au Parnasse, qu'on y fît parler Clio ou l'amoureuse Érato avec Virgile, le Tasse, ou moi..

ORONTE.

Supposez donc que moi, Oronte, entêté des comédies où les portraits dominent, je vous en demande une toute de portraits. Pour cet effet, je vous prie de passer une après-dînée chez moi ; il y vient toutes sortes de personnes. J'ai une sœur qui donne à jouer, plusieurs personnes me rendent visite. Tout cela ne pourrait-il pas former le modèle d'une comédie toute de portraits, dont la scène serait dans mon antichambre?

LICANDRE.

Si tous ces caractères étaient plaisants, on en pourrait faire quelque chose; mais il n'y aurait dans cette comédie ni union ni action.

ORONTE.

Pour l'intrigue, il faudrait...

(1) Nos tragédiens, nos comédiens, ne font pas autre chose. Ils suivent admirablement le précepte et l'exemple du poète Licandre.

FANCHON.

Pour l'intrigue, c'est une vraie affaire de femme, je la fournirai, moi, ne vous en mettez pas en peine.

ORONTE.

Oui-da, si Fanchon le voulait, elle est assez habile en fait d'intrigue, pour donner de bons mémoires.

FANCHON.

Je m'en charge, vous dis-je, et d'entretenir monsieur pendant votre absence; il ne s'ennuyera pas, sur ma parole.

LICANDRE.

Laissez-moi la consulter un peu ; ses avis ne seront pas inutiles à notre comédie.

Le rôle de Licandre est une imitation de celui du Satyre de *la Princesse d'Élide*, qui parle en chantant, je l'ai déjà fait remarquer ; mais à coté de cette copie, Du Fresny produit un original précieux, un type sur lequel plus d'un drame ingénieux doit être calqué, modelé. C'est le premier exemple d'une comédie que l'on improvise à l'instant devant les spectateurs, en faisant manœuvrer les membres d'une famille et leurs amis, sous la direction d'un auteur dramatique. Licandre est le Pedro, le Lopez Plagios des *Deux Figaro*, de Martelli, le Florimond de *l'Opéra comique* de Ségur et Dupaty, le Pacuvio du *Turco in Italia*, qui fait si bien l'exposition de sa pièce improvisée dans le trio délicieux, *Un marito scimunito*, *una sposa cappriciosa*.

LE DOUBLE VEUVAGE.

RIVIÈRE DU FRESNY, 1702.

SCÈNE VII.

LA COMTESSE, LA SUIVANTE.

LA COMTESSE.

Ça, mademoiselle, que celles de mes femmes qui savent danser se préparent pour la noce.

LA SUIVANTE.

Nous ferons de notre mieux pour vous plaire; et moi, qui chante fort mal, je ne laisserai pas de chanter quelques airs sur le veuvage.

LA COMTESSE.

C'est mon maître d'hotel qui les a faits : il se pique d'être maître de musique, mon maître d'hôtel.

LA SUIVANTE.

C'est encore un autre original. Le voici, je crois qu'il compose, car il marche de mesure; tenez, tenez, madame, de la force dont il se tourmente, il est possédé du démon de la musique.

LA COMTESSE.

Chut, il ne nous voit pas, je veux m'en donner le plaisir.

GUSMAN, *composant, entre en marchant de mesure, et la bat avec ses mains.*

La, la, la, la, cela ne vaut rien; morbleu! Ne trouverai-je point quelque idée toute neuve? — (*Lentement.*) La, la, la, la, la, non; ce début est dans Lulli.—La, la, la, la, la, la, Lulli encore.—La, la, la, la... encore Lulli; quoi! Lulli partout! de quelque coté que je me tourne! —Je suis bien malheureux de n'être venu qu'après lui. Parce que j'ai dans la tête tout ce qu'il a fait de beau, on dit que je le pille.—La, la, la, la, la. Fort bien cela. La, la, la, la. Admirable! La, la, la. (*Chantant.*) C'est merveilleux.—Et le second dessus; la, la, la.—Et la basse; ton, ton, ton, ton. La, la, la, la, la, la, la. (*Octave diatonique, du grave à l'aigu.*) Quel reflux de génie! La, la, la, la, la, la, la, la. (*Octave diatonique descendante.*) Les idées me pressent, me gagnent notons vite. (*Il met un genou

à terre, pour écrire sur l'autre genou, tirant des lignes, des queues, arrondissant des notes, il jette les yeux du coté de la comtesse, et, l'apercevant, met son chapeau par terre, sans interrompre son travail. Il lui dit en chantant :) Pardon, madame, pardon... hon, hon, hon. (*Écrivant toujours.*) Je crains de perdre une idée, charman an, an, an, ante... dont vous serez ravi-i-i-e... Ah ! que c'est beau, eau, eau, eau, eau !... Je note le dernier ton, on, on, on, on. (*Il se relève, et salue la comtesse.*) C'est un duo, pour un air de veuvage, que vous m'avez commandé. (*A la suivante en lui donnant le duo qu'il vient d'écrire.*) Tenez, mademoiselle, vous savez chanter à livre ouvert..... C'est vous qui représentez la veuve; imitez bien l'affliction des veuves, pleurez depuis les yeux jusqu'au menton.

Vous avez déjà reconnu dans ce monologue, le type de celui de Figaro dans la comédie de Beaumarchais. Le barbier de Séville, armé de sa guitare, écrivant sur son genou des vers dont il compose en même temps la musique, n'est-il pas une fidèle image de Gusman le maître d'hotel ? Cette ressemblance de caractère, de mise en scène, d'action, ne la retrouvez-vous pas encore dans le dépit, les propos de Gusman, poursuivi par les airs de Lulli, quand il voudrait saisir à la volée un motif élégant et nouveau ? Cette scène d'entrée de Figaro, que le musicien Beaumarchais avait si bien dessinée pour son opéra comique, est pourtant restée sans musique en passant par les mains de deux compositeurs illustres. Que Rossini l'ait rayée de son livret, pour nous montrer le joyeux Figaro pétillant, scintillant, éblouissant de verve, d'esprit et de malice, nul ne réclamera contre cette heureuse licence. Mais Paisiello n'aurait-il pas dû mettre en œuvre le cadre charmant que Beaumarchais lui présentait, au lieu de donner à son Figaro le plus mauvais air bouffe qu'on puisse rencontrer dans les opéras de l'auteur de *Nina ?* Gardez-vous de penser néanmoins, que *il Barbiere di Siviglia* de Paisiello soit un ouvrage médiocre, bien au contraire. En examinant ces deux compositions, on verra de quelle manière la pièce de Beaumarchais, conçue d'abord en opéra comique, représentée en comédie en 1775, est retournée à sa première destination ; et quels changements ont été faits à sa struc-

ture, par les deux poètes italiens, en 1780 et 1816, pour l'accommoder aux exigences de la musique de l'une et l'autre époque.

GUSMAN.

Puisque nous manquons de musiciens, je vais chanter moi seul une espèce d'opéra en raccourci.

La, la, la, la, la, la, la, la,
Je vais chanter mon opéra.
Donnez-moi donc le ton. Je n'y suis pas.
Trop haut, trop bas;
Ah! m'y voilà,
C'est bien cela.
D'abord une ouverture,
La, la, d'une beauté,
D'une pompeuse gravité.
Chant naturel, d'après nature;
La reprise est d'un goût
Fantasque, bizarre, ah! tari, tari, tatou.
Voici la pièce, écoutez jusqu'au bout.
Une ritournelle bien tendre
Vous prépare au récit que vous allez entendre.
La lire, la lira, lira,
La lire, lire *et cætera*,
J'admire la haute science
De mes duos et de mes chœurs,
Et l'éclat, la magnificence,
Des cris de mes conspirateurs;
Quelles horreurs! quelles fureurs!
Ce qui m'étonne
C'est ma chaconne.
Où puis-je prendre un feu si beau?
Ma passacaille est un morceau
Digne d'être applaudi; mais, là, là, je m'égare
Pourquoi tomberais-je en bécarre?
Rentrons vite en bémol pour chanter le rondeau.
Duo, trio, sourdine, écho.
Ma gigue est assez drolette,
Vive, folâtre, coquette.
Voici le beau;
Mais il n'est pas nouveau,
Hélas! c'est un tombeau.

Je descends aux enfers,
De là je monte aux cieux, et, parcourant les airs,
Je dors; et mon sommeil est un enchantement.
Je fais le tout en badinant,
Quel galant menuet! que ma loure est jolie!
Applaudissez mon carillon,
Mon passe-pied, mon rigaudon,
Voyez quel effort de génie!
Din dan don, digue, digue don.
Dans mes chansonnettes,
De tendres sornettes
Charment tous les cœurs;
On y voit des *chaînes si belles*,
On y voit *nouvelles ardeurs*,
On y voit des *ardeurs nouvelles*.
Partout j'ai mis des *coulez*, *murmurez*,
Des *régnez*, des *courez*, *volez*,
Des *triomphe*, *victoire*, et *gloires immortelles*.
Que vous dirai-je, enfin? tous les traits les plus beaux,
Les plus attendrissants des opéras nouveaux.

En 1702, le musicien Du Fresny donnait à nos paroliers le patron de l'air bouffe qu'ils ont placé dans une vingtaine d'opéras comiques, où le chanteur Martin devait tenir le premier rôle. Ce virtuose aurait brillé d'un éclat bien plus vif, si nos musiciens avaient traité leur thème avec plus d'esprit, de talent et surtout plus de verve. Cet air repiqué partout, suivant Martin à la piste, n'a jamais été qu'un ambitieux amphigouri. De cette longue et stérile suite d'airs écrits pour Martin, un seul a mérité d'être conservé, c'est celui du Sénéchal de *Jean de Paris*, *Qu'à mes ordres ici tout le monde se rende*. Il est précisément du petit nombre de ceux qui n'avaient pas été calqués sur l'ancien modèle de 1702. A la variété des images, l'air bouffe de Du Fresny, dont il avait composé la musique, joignait une critique ingénieuse des opéras de son époque. Il a soin de placer des roulades sur les mots favoris, choisis, consacrés pour les amener, tels que *volez*, *triomphe*, *victoire*, etc. Du Fresny composait la musique de ses comédies à divertissements. Cet air pittoresque, et

beaucoup d'autres moins importants, sont gravés dans ses œuvres, en six volumes in-12, Paris, Briasson, 1731.

Si Molière, Du Fresny, Beaumarchais ont introduit la musique dans leurs comédies d'une manière si brillante et si spirituelle, c'est qu'ils étaient musiciens.

LA JOUEUSE.

RIVIÈRE DU FRESNY, 1709.

ACTE I, SCÈNE I.

TRIOLET.

Paix là, messieurs, paix là! hé de grâce qu'on se taise dans l'antichambre. Messieurs les laquais, taisez-vous, je vous prie : laissez là vos violons, il me faut un moment de silence. Voyons un peu si ce salon sera avantageux pour ma voix, la, la, la, la : il résonne beaucoup : la, la, lire... pas trop pourtant. Voyons si mes cadences y paraitront perlées, la, la, la, ta, a, a, a, la, la.... et s'il rend bien les ports de voix. La, la ; ah ! oui, je crois que ce lieu-ci fera briller ma voix. Un maître à chanter doit prendre tous ses avantages. Holà, ho ! laquais de monsieur Orgon, qu'on apporte ici le clavecin.

SCÈNE II.

TRIOLET, LISETTE.

LISETTE.

Holà, ho, laquais de madame Orgon, qu'on apporte ici la table à jouer.

TRIOLET.

Apportez aussi vos basses, vos bassons...

LISETTE.

Vite donc, le tapis vert, les cartes, les flambeaux.

TRIOLET.

Vite donc, les téorbes, les violons....

LISETTE.

Des cartes, des cartes.

TRIOLET.

Des violons, des violons. Tu as beau crier, Lisette, monsieur Orgon a défendu qu'on jouât dans ce salon.

LISETTE.

Vous avez beau vous égosiller, monsieur Triolet, madame Orgon a défendu qu'on chante dans son salon.

TRIOLET.

Monsieur Orgon est le maître du salon; il tient à son appartement.

LISETTE.

Hé! ne voilà-t-il pas l'appartement de madame? le salon nous appartient.

TRIOLET.

En effet, la chose est problématique; et quand monsieur et madame Orgon se sont fait séparer de corps et de biens, on devait régler en justice, si le salon serait pour la musique de monsieur, ou pour le jeu de madame.

LISETTE.

Il faut opter cependant; car la musique et le jeu sont aussi incompatibles dans un même lieu, que l'humeur de monsieur et madame Orgon dans un même ménage.

TRIOLET.

C'est pour cela qu'ils ont fait couper leur ménage en deux. Mais je fais réflexion que nous ne chanterions pas en repos ici; nous serions trop près de votre brelan.

LISETTE.

Nous serions aussi trop près de votre charivari...

SCÈNE IV.

TRIOLET, *à part.*

Adressons-nous à l'autre fille de chambre de madame Orgon : depuis qu'elle est musicienne de monsieur, elle n'a plus aucune liaison avec mon ennemie...

FROSINE.

Il vous a promis un petit présent comme à moi.

TRIOLET.

Il m'a prié d'exhorter mon écolière à vouloir bien être mariée par raison. Il y a de mes confrères que l'on paie pour inspirer de l'amour à leurs écolières; cela est défendu cela : mais j'inspirerai de la raison à la mienne, cela m'est permis, quoique ce ne soit pas mon métier.

FROSINE.

Je crains bien que quelque jeune étourdi ne lui ait inspiré autre chose...

TRIOLET.

Je remarquai l'autre jour, en lui donnant leçon, qu'elle s'arrêtait sur les passages tendres; et qu'elle faisait des soupirs qui n'étaient pas notés.

SCÈNE V.

TRIOLET, *à Jacinte.*

Vous entendrez ici une harmonie bizarre; le bruit des carrosses avec le son des violons; les musiciens fredonnent, et les chevaux hennissent. On entend les joueurs hurler, et les musiciennes glapir; les bassons ronfler, et les joueuses brailler : enfin l'on n'entend ici que préluder, disputer, accorder, quereller, jurer et chanter....

ACTE II, SCÈNE II.

LA MARQUISE.

Quoi! vous ne rendez jamais visite à votre femme?

ORGON.

Quel moment prendrais-je pour lui rendre visite? Elle ne fait que jouer et dormir. Toujours ou dans la salle du jeu ou dans son lit : je n'entre point là moi. Çà, en attendant ma femme, chantons quelque chose, Frosine.

LA MARQUISE.

Oui, oui, car je ne l'ai pas bien entendue là dedans, j'ai toujours causé avec Jacinte : j'aime beaucoup la musique moi, mais je ne veux pas qu'elle m'empêche de causer, c'est l'usage d'entendre ainsi les concerts, la symphonie ne sert à présent que de basse continue à la conversation....

SCÈNE IX.

TRIOLET.

Depuis deux ans, j'élève mademoiselle votre fille dans les principes du beau chant; ce sont deux années d'éducation que vous me devez.

LA JOUEUSE.

L'éducation d'une fille est si précieuse qu'on ne peut la payer.

TRIOLET.

Je ne vous importunerais pas sans certaines conjonctures.

LA JOUEUSE.

Les conjonctures du lansquenet m'ont rendue insolvable, cependant je m'acquitterai si vous voulez.

TRIOLET.

Si je veux, madame?

LA JOUEUSE.

C'est, je crois, cinquante louis que je vous dois.

TRIOLET.

Cinquante louis, justement.

LA JOUEUSE.

Voulez-vous?...

TRIOLET.

Quoi, madame?

LA JOUEUSE.

Voulez-vous les jouer en trois rafles comptées?

TRIOLET.

Moi, madame !

LA JOUEUSE.

Ce sera cent ou rien.

TRIOLET.

Je ne joue jamais, moi, que du téorbe.

LA JOUEUSE.

Tant pis pour vous.

TRIOLET.

En tout cas, monsieur Orgon m'a promis de me payer à votre refus.

LA JOUEUSE.

Je vous refuse donc, afin que vous soyez plus tôt payé.

Cette association de la musique avec le jeu, des cartes et du passe-dix avec les voix chantantes, le clavecin, les bassons, les téorbes et les violes, qui nous paraît aujourd'hui bizarre, impertinente et dissonante au dernier point, était, en 1709, un tableau de mœurs d'une vérité parfaite. Chargé de veiller à l'exécution des lois et réglements qui défendaient les jeux de hasard, le lieutenant de police ne croyait pas devoir troubler une assemblée qui, se réunissant au son des violons, et pour gouter les charmes de la musique, joignait à ce plaisir d'autres exercices moins innocents. Tout le monde n'aime pas le chant et la symphonie de telle sorte qu'il puisse les entendre sans recourir à la distraction muette des cartes ou du cornet lançant trois dés sur un tapis de velours. Deux, trois ou quatre cabinets, attenants à la salle de concert, étaient donc réservés aux amateurs de lansquenet et de passe-dix. Cet ensemble peut encore se rencontrer à Paris; c'est à Bade qu'il se montre dans toute sa splendeur.

XIII.

Là, du soir au matin, roule le grand *peut-être*,
Le hasard, noir flambeau de ces siècles d'ennui,

Le seul qui dans le ciel flotte encore aujourd'hui.
Le bal est à deux pas; à travers la fenêtre,
On le voit çà et là bondir et disparaître
Comme un chevreau lascif qu'une abeille poursuit.

XIV.

Les croupiers nazillards chevrottent en cadence,
Au son des instruments leurs mots mystérieux;
Tout est joie et chansons; la roulette commence;
Ils lui donnent le branle, ils la mettent en danse,
Et ratissant gaiement l'or qui scintille aux yeux,
Ils jardinent ainsi sur un rhythme joyeux.

ALFRED DE MUSSET, *Une bonne fortune.*

Revenons à 1709, et changeons de style, pour trouver une preuve de plus, dans une bien mauvaise comédie de Mme de Sainctonge, qui pourtant s'était fait applaudir à l'Opéra, quand elle y donna sa *Didon.*

CATIN.

Sans aucun intérêt je chante à vos concerts
De mauvaise musique et d'aussi méchants vers.

BROUILLARDO.

Ils attirent pourtant, quoi que tu puisses dire,
Du beau monde à foison.

CATIN.

Chacun y vient pour rire,
Et puis à vous parler franchement entre nous,
Monsieur, votre maison sert à cent rendez-vous.
Pendant votre concert on joue à la bassette,
Où des femmes souvent ont joué de leur reste.

L'Intrigue des Concerts, scène XVI.

On voit que Mme de Sainctonge se permettait de rimer à la manière de l'académicien Lamartine. Rien de nouveau sous le soleil, c'est désespérant!

LA SÉRÉNADE.

REGNARD, 1694.

SCÈNE VII.

GRIFON.

Ce que je voudrais de vous, monsieur de l'Opéra, ce serait que vous m'aidassiez à donner une petite sérénade à ma maitresse.

SCAPIN.

Une sérénade, dites-vous? Vous ne pouvez mieux vous adresser qu'à moi. Musique italienne, française, je suis un homme à deux mains.

GRIFON.

Tout de bon?

SCAPIN.

Demandez à monsieur votre fils. Je suis le premier homme du monde pour les sérénades; il m'en doit encore deux ou trois.

VALÈRE.

Oui, mon père.

SCAPIN.

Ce n'est pas pour me vanter, mais en cas de chanteurs, symphonistes, violonistes, téorbistes, clavecinistes, opéras, opérateurs, opératrices, madelonistes, catinistes, margotistes, si difficiles qu'elles soient, j'ai tout cela dans ma manche.

GRIFON.

Je voudrais une sérénade à bon marché.

SCAPIN.

Je ménagerai votre bourse, ne vous mettez pas en peine. Il ne nous faudra que trente-six violons, vingt hautbois, douze basses, six trompettes, vingt-quatre tambours, cinq orgues et un flageolet.

GRIFON.

Et fi donc; voilà de quoi donner une sérénade à tout un royaume.

SCAPIN.

Pour les voix, nous prendrons seulement douze basses, huit concordants, six basses-tailles, autant de quintes, quatre hautes-contre, huit faucets, et douze dessus, moitié entiers et moitié hongres.

GRIFON.

Vous nommez là de quoi faire un régiment de musique.

SCAPIN.

Il ne faut pas moins de voix pour accompagner tous les instruments. Laissez-nous faire. Je veux qu'il y ait dans cette musique-là une espèce de petit charivari, qui conviendra merveilleusement bien au sujet.

Molière nous a donné le menu d'un concert élégant et régulier, Regnard suit une route opposée en faisant l'énumération grotesque des voix et des instruments réunis pour exécuter une sérénade ridicule, espèce de charivari. Scapin associe huit concordants à six basses-tailles, ces deux mots désignaient le même genre de voix que nous appelons aujourd'hui *baryton*. Il donne aux tailles ou ténors le nom de *quintes*. Les vingt hautbois qu'il fait manœuvrer avec ses trente-six violons n'ont rien d'exagéré; les violons étaient alors flanqués d'un nombre à peu près égal de hautbois, canardant à dire d'experts. On appelait *faucets* les voix de certains chanteurs qui, vers l'époque de la mue, parvenaient à force de travail à conserver leur voix enfantine. Examinez les états de la chapelle du roi depuis Louis XIV jusqu'en 1830, vous y verrez figurer, à toutes les époques, un certain nombre de faucets. Les deux derniers sont MM. Matrot, Lemoine (Henri), pères de famille, qui, d'une voix stridente, pinçaient des *sol*, des *la* de soprane à l'aigu, comme le faisait Esther Mombelli dans *Cenerentola*. Ces voix aiguës s'accordaient peu, j'en conviens, avec les formes viriles de ces messieurs,

Et cette large barbe au milieu du visage;

mais, dans les chœurs, elles produisaient l'effet incisif que les jeux de cymbale, de larigot, donnent à l'ensemble du grand orgue.

Il terrasse lui seul et Guibert et Grasset,
Et Gorillon la basse, et Grandin le faucet.

BOILEAU, *le Lutrin*, Chant V.

Les voix de femmes et d'enfants, celles des sopranistes italiens, voix artificielles, et les faucets figuraient également dans la musique d'église et de théâtre. Parmi les sopranistes italiens, attachés à la chapelle des rois de France, on cite Bertoldo, Albanese, qui se distinguèrent, l'un sous Louis XIII, l'autre du temps de Louis XV.

Le jour de mercredi dernier,
Le frère de feu Moulinier,
De monsieur Gaston domestique,
Chef et maître de sa musique,
Et qui, dans cet art merveilleux,
Est un des plus miraculeux;
Dans les Grands Augustins fit faire
Pour l'ame de ce défunt frère,
Un service qui fut chanté
Avec grande solennité,
Et même avec grande harmonie :
Car, outre luths et symphonie,
Il avait pour cela fait choix
De plusieurs admirables voix ;
Et surtout de trois féminines
Que l'on jugea presque divines.
Savoir : l'aimable Moulinier,
Savoir : l'agréable Tournier,
En cet art toutes deux savantes,
Toutes deux jeunes et charmantes,
Dont maint cœur était enflambé;
Et qui semblaient sur le jubé,
A la gloire de leurs familles,
Deux beaux anges vêtus en filles.
L'épouse de monsieur Hédoin
De ce concert n'était pas loin ;
Et l'assistance fut charmée
De sa voix, à l'accoutumée.

Cette perle de mes amis,
Monsieur Bertold, doit être mis
Au rang des susdites femelles;
Car, chantant doux et clair comme elles,
Certainement tout auditeur
Pense et croit, de belle hauteur,
Entendant sa voix éclatante,
Que c'est une vierge qui chante.

Mme de Longueville se pamait d'aise en écoutant un sopraniste fameux; et, répugnant à prononcer le mot dont on se servait alors pour désigner les chanteurs de la même espèce, elle dit à Mlle de Sennecterre : — Mon Dieu, que cet *incommodé* chante bien ! »

Le prieur Jean Bertaut, frère de Mme de Motteville, ne manquait pas d'esprit, bien s'en faut; mais il était ennuyeux en diable et plein de vanité. Pour le distinguer de Bertoldo, le virtuose, dont on avait francisé le nom, les plaisants de la cour disaient : *Bertaut l'incommode* et *Bertod l'incommodé.*

Ce mot fut parodié cinquante ans plus tard, en 1695. Mascaron avait refusé de faire l'oraison funèbre de l'archevêque de Paris, Harlay de Champvalon, assurant qu'il était incommodé : — Dites plutôt que la matière est incommode, » lui répliqua-t-on.

Bertoldo, *Bertold*, *Berthod*, *Bertod*, ces quatre noms se rapportent à la même personne.

Tristan l'Hermite a dédié *la Lyre d'Orphée*, poème, à Bertold.

Antoine Bannieri, de Rome, page de la musique de Louis XIV, était juste du même âge que ce prince. Le jeune Bannieri, possédant une des plus belles voix enfantines que l'on eût entendues, était le roi des sopranes de la chambre et de la chapelle. Ces deux princes, marchant de conserve, chantaient depuis dix ans sur la même clé; lorsque Louis, dont la voix avait pris les allures graves d'un baryton, s'aperçut que Bannieri s'obstinait à sopraniser. Au lieu d'être obscurci, détraqué par l'action de la mue, l'organe du page conservait son timbre argentin, sa pureté, son brillant diapason qu'il augmentait même de plusieurs notes à l'aigu. Cette voix angélique devenait chaque jour plus séduisante et plus volumineuse. Le baryton Louis XIV soupçonna quelque facétie, quelque tour d'escamoteur ou de page; il voulut savoir par quel moyen précieux le jeune virtuose avait préservé sa voix des atteintes de la puberté. Bannieri fut obligé d'avouer que, **proprio motu**, *sotto voce*, *piano*, *piano*, *in estrema*

confidenza, il avait eu recours au procédé connu. — Mais qui donc t'a prêté sa main ? — Sire, j'ai donné ma parole d'honneur de ne point le nommer, et je supplie votre majesté de ne pas m'y contraindre. — Tu fais bien, car il serait pendu. »

Le roi voulut d'abord chasser le page malicieux ; mais ce page chantait si bien ! Bannieri septuagénaire obtint cependant la permission de se retirer. Il cessa de sopraniser à la chapelle, mais il vocalisait, chantait encore pour ses amis trente-deux ans plus tard, en 1740, à l'âge de cent deux ans.

On exaltait le célèbre virtuose Conti dit *Senesino* devant la princesse Visconti. — Oui, j'en conviens, dit-elle, superbe voix, talent divin, mais mauvais cœur. Mon frère le cardinal en a fait faire un admirable sopraniste, et l'ingrat n'en a jamais témoigné la moindre reconnaissance. »

La reine Anne d'Autriche avait pour surintendant de sa musique Lorenzani. Deux jours après la mort de cette princesse, Carlandré (*Carlo-Andrea*), musicien de la chapelle royale, rencontra Lorenzani triste, pâle, abattu par le chagrin que lui causait la perte de sa place et de sa protectrice. Lorenzani lui parla très longuement de ses infortunes. Carlandré, les bras croisés, la tête inclinée sur la poitrine, soupirant à chaque instant, l'écoutant avec un silence de compassion, finit par dire : — Tu n'es pas le seul malheureux ! le sort vient de me frapper aussi d'une atteinte cruelle. *Ed a me ancora è arrivata una gran disgrazia.* — *Che cosa è ?* demanda Lorenzani vivement alarmé. — *Niente, niente*, répondit Carlandré d'un air contristé, d'un ton lugubre, en secouant la tête : — *Ma ancora, che cosa è ?*

Carlandré, se voyant pressé de conter sa mésaventure, répliqua douloureusement : — *Quelli diavoli di sorci m'hanno mangiato un pezzo di mortadella di Verona grande così !* Ces diables de souris m'ont mangé un morceau de mortadelle de Vérone grand comme cela ! »

D'Arcy, page de la musique de Henri IV, page non incommodé, mourut à l'âge de cent vingt-trois ans, et jouit d'une santé parfaite pendant cette longue carrière. Il venait

souvent faire sa cour à Louis XIV, qui prenait plaisir à sa conversation. D'Arcy lui parlait très librement, et s'épargnait les mots de *sire*, de *majesté*, termes parasites, ornements qui suivant son opinion, alongeaient, embarrassaient inutilement le discours. — J'ai, lui disait-il, plus de gloire que vous, car j'ai servi sous votre grand-père, votre père et vous même.

— Quel est votre genre de vie? » lui demandait un jour ce prince. — Je mange quand j'ai faim : j'ai des provisions de bouche à coté de mon lit. L'appétit se fait-il sentir? je le satisfais et me rendors. A mon réveil, je me promène dans mon parc : ce que je fais au moins deux fois par jour. — Mais quel âge avez-vous, mon cher d'Arcy? — Oh! c'est ce qui vous reste à savoir. »

Revenons à *la Sérénade*. Je n'ai pas besoin de signaler à votre attention l'excellent trait de plaisanterie qui termine le discours de Scapin. — Il ne faut pas moins de voix pour accompagner tous les instruments. »

Romantiques forcenés, oserez-vous dire que les pointes de nos classiques sont émoussées? Le comique de l'ancien temps a-t-il vieilli? je vous le demande.

Dans la scène VII[e] de *la Sérénade*, ici rapportée, nous voyons poindre le mot *violoniste*, qui n'était pas encore en usage, et ne fut adopté généralement qu'en 1812 : cent dix-huit ans après sa première exhibition.

En réunissant douze basses à huit concordants, à six basses-tailles, Regnard prouve encore une fois que nos contemporains se trompaient lourdement lorsqu'ils donnaient le nom de *basse-taille* à la voix de basse. Molière, Racine, Boileau justifient aussi la rectification que j'ai faite à notre vocabulaire en substituant *baryton*, à *concordant*, à *basse-taille*, afin que la voix de basse ne puisse jamais être confondue avec la basse-taille ou baryton. Les musiciens doivent parler juste, et dire avec le chantre du *Lutrin :*

Et Gorillon la basse et Grandin le faucet.

LES VENDANGES DE SURÈNE.

DANCOURT, 1695.

SCÈNE XXII.

Mme DUBUISSON.

C'est mademoiselle Du Hasard, si je ne me trompe.

LORANGE, *en fille.*

Oui, ma chère madame Dubuisson, c'est moi-même.

THOMASSEAU.

Tu connais cette personne-là, ma voisine?

Mme DUBUISSON.

Vraiment oui, c'est une de nos amies, une fort honnête fille, qui postule pour chanter gratis à l'Opéra, afin de se faire connaître.

Eugène de Thuret, directeur de l'Académie royale de Musique en 1734, imagina le premier de se faire payer une redevance par les demoiselles qui voulaient figurer sur son théâtre : ce brevet d'invention est sa propriété. Monnet, directeur de l'Opéra-Comique, suivit bientôt ce précieux exemple. Voici comment s'exprime un auteur contemporain sur cette nouvelle industrie : — Une fille qui desire se faire connaître, et se flatte de réussir par sa beauté, se présente à Thuret, à Monnet. Tous deux, dans la plus grande pénurie de sujets, disent qu'ils ont trop de monde. Une jeune personne qui veut monter sur les planches, et se faire voir aux Américains, aux Anglais, aux Hollandais, et même aux Allemands, tous gens ruinables, sacrifie quelque chose, et demande d'abord de s'essayer gratis. Le directeur fait valoir alors les prérogatives singulières dont jouissent les filles de spectacles, qui n'étant plus sujettes à la correction paternelle, à la rigueur de la police, peuvent être dénaturées et

galantes avec impunité. Ces priviléges abominables qui ne sont que trop réels, déterminent les postulantes à faire un abandon sur les produits de leur industrie particulière, et s'engagent dès lors à payer une certaine somme par mois, afin d'être mises en possession de l'indécence privilégiée. »

Un homme de génie, empruntant à 10,000 pour cent, faisant voguer sa galère à travers les écueils de mille procès ou jugements avec contrainte par corps, échappant aux huissiers au moyen des trappes de son théâtre; un directeur qui méritait des récompenses nationales pour avoir soutenu, gouverné son spectacle pendant treize ou quatorze ans, au milieu de toutes les difficultés, les *angustie* qui doivent arrêter en sa course un entrepreneur de ce genre, Harel fit mieux encore. Un jour, il adressa l'allocution suivante à ses jolies et bénévoles comparses :

— Mesdemoiselles, je vous admets à figurer sur le premier théâtre de Paris, celui de la Porte-Saint-Martin, honneur à nul autre pareil. Sans vous obliger à revêtir les habits du magasin, je vous autorise à fournir vos costumes, afin qu'une louable émulation vous engage à faire assaut d'élégance et de parure. En échange de tant de faveurs, de tant de précieux avantages, vous me comptez chaque mois une rétribution misérable, parce que c'est un usage établi depuis des siècles, et que les anciennes coutumes doivent être respectées. Mais il est un chapitre que mes prédécesseurs ont oublié dans les réglements qui vous concernent : c'est celui des amendes; et nous allons pourvoir à cet objet d'une haute importance pour le bien du service. Fières de votre indépendance, triomphantes de ne toucher aucune récompense pécuniaire, vous allez mener joyeuse vie à Saint-Cloud, à Romainville, à la Chaumière, à l'Ile Saint-Denis. L'heure du spectacle va sonner. — Qu'importe, dites-vous, vive la liberté! Le directeur ne saurait nous mettre à l'amende, il ne peut exercer une retenue sur des appointements qui n'ont jamais existé. »

— Cette excuse, indigne d'une artiste qui se respecte, me

prive chaque soir d'un nombre toujours trop grand de princesses et de bergères. Afin de mettre un terme à cet abus déplorable, nous avons décidé qu'une somme de mille francs serait déposée, par chacune de vous, dans la caisse de l'administration pour subvenir aux amendes que notre régisseur pourra vous imposer à l'avenir; elle sera du moins un garant de votre exactitude. Les reines du théâtre, Mlle George et Mme Dorval, obéissent à cette loi; vous soumettre comme elles à l'amende, c'est vous élever à leur rang. »

Beaucoup déposèrent la somme réclamée; l'histoire ne dit pas s'il leur en fut tenu compte lorsqu'elles sortirent du théâtre.

N'ayant rien dans sa gibecière,
Un jeune chasseur alla
Parler de l'amoureux mystère
A la fillette d'opéra.
Ah! ah! ah!
Ouiche, ouiche!
Tire-t-on sur ce gibier-là,
Si l'on n'est riche?
Ouiche, ouiche!
Eh, oui-da!

DOMINIQUE ET LEGRAND, *le Bois de Boulogne*, Comédie française, 1723.

J'aime les fillettes d'opéra
Ah! ah!
Quelles sont gentilles!
Mais dans ce beau magasin-là
Là, là, là,
L'amour vend trop cher ses coquilles.

MARIGNIER, *Cydippe*, **Opéra-comique** (en vaudevilles), 1731.

LES FOLIES AMOUREUSES.

REGNARD, 1704.

ACTE II, SCÈNE VII.

CRISPIN.

Le maître de musique entend la tablature.

Tablature signifiait autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que celui qui connaissait bien les notes, les lettres, les chiffres employés pour écrire le discours musical, et pouvait chanter à livre ouvert, savait la tablature. Comme l'intelligence de tous ces signes était infiniment plus difficile alors qu'elle ne l'est aujourd'hui, on dit au figuré : *donner de la tablature,* pour exprimer que l'on veut mettre quelqu'un dans un grand embarras.

Superbes monuments de l'orgueil des humains,
Pyramides, tombeaux, dont la vaine structure
A témoigné que l'art, par l'adresse des mains
Et l'assidu travail, peut vaincre la nature :

Vieux palais ruinés, chefs-d'œuvre des Romains,
Et les derniers efforts de leur architecture,
Colysée où souvent des peuples inhumains
De s'entr'assassiner se donnaient tablature :

Par l'injure des ans vous êtes abolis,
Ou du moins la plupart vous êtes démolis,
Il n'est point de ciment que le temps ne dissoude (dissolve) ;

Si vos marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir,
Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude?

SCARRON, 1645.

Que nous pourrons donner, après cette aventure,
Aux hommes trop coquets de bonne tablature !
C'est bien à des maris à faire les galants!

MONTFLEURY, *la Fille Capitaine,* Acte II, Scène 2, 1672.

Tablature était une manière de noter par lettres pour le luth, le téorbe, la guitare, le sistre et la viole. La partie de violon, de flûte, posée sur le pupitre d'un musicien d'orchestre, s'appelait aussi *tablature*. On ne se sert plus de ce mot en musique dans ces trois acceptions.

Tablature désigne maintenant une planche gravée représentant un instrument à souffle, avec ou sans trous, accompagné de lignes, de signes indiquant les trous qu'il faut boucher ou laisser ouverts, pour obtenir telle ou telle note. S'il s'agit d'un cor, d'un trombone, d'un cornet, on marque les positions de la main dans le pavillon, les degrés du tirage des pompes, ou les pistons qui doivent être pressés. Les méthodes de flûte, de clarinette, de hautbois, de basson, etc., portent à leur première page la tablature de l'instrument pour lequel elles sont destinées. On voit même sur quelques méthodes de piano la tablature du clavier de cet instrument.

Partez donc, partez donc, musicien barbare,
Ignorant par nature ainsi que par bécarre.

Pour l'intelligence de ce dernier vers, il faut savoir que la *propriété* est une disposition de la mélodie dans le plain-chant, selon qu'elle procède naturellement, c'est-à-dire *par nature*, par bémol ou par bécarre. Avant l'invention de la septième syllabe *si*, les musiciens n'avaient que six syllabes pour nommer sept notes. On n'y parvenait qu'au moyen d'un double emploi répété sur divers degrés de l'échelle. La solmisation ne pouvait se faire que naturellement ou par muances (changements de syllabes) toutes les fois que le chant procédait de *fa* à *ut*, ayant le *si bémol* intermédiaire, lequel alors était appelé *fa*. Il en était de même lorsque le chant procédait de *sol* à *ré*, portant le *si naturel* intermédiaire; ce *si* prenait alors le nom de *mi*.

On nommait *déductions* ces trois manières de solfier, et le genre de déduction s'appelait *propriété*. Voyez le mot *propriété* dans mon *Dictionnaire de Musique*, seul livre de ce genre où

l'on ait introduit, expliqué ce vocable essentiel au dernier point.

Jouez au houist avec un jeu privé successivement des quatre dames et de trois valets, que l'on a successivement remplacés par quatre dix et trois neufs, pris dans un autre jeu, sans ajouter à ces cartes substituées aucun signe particulier qui les distingue ; veuillez bien vous souvenir, pendant toute la durée de la partie, au milieu des combinaisons les plus difficiles, que le dix de trèfle et le neuf de cœur représentent une dame, un valet absents ; tandis qu'un autre dix de trèfle, un autre neuf de cœur, figurent au naturel comme dix et comme neuf ; ayez quatre, huit, dix, quatorze cartes à gouverner de cette manière, et vous verrez que la prodigieuse mnémonique, la soudaineté de jugement d'un La Bourdonnais, d'un Des Chapelles suffirait à peine pour débrouiller ce chaos. C'est ainsi pourtant que les musiciens solfiants étaient jadis obligés de lire leur tablature, en ayant recours aux muances.

La gamme par sept syllabes ou *gamme du si*, bien que découverte en 1547 par Hubert Waelrant, musicien belge, et successivement proposée par de nombreux trouveurs, imitateurs ou plagiaires, ne fut adoptée et d'un usage à peu près général que deux siècles plus tard. Lemaire l'introduisit en France vers 1630 ; et comme il prétendait en être l'inventeur, il donna le nom d'*almérie* à ce bienheureux *si*, à cette gamme du *si*, qu'il désigna par l'anagramme de son propre nom. J'ai connu dans mon jeune âge, 1800, des musiciens retardataires qui solfiaient encore avec *ut ré mi fa sol la*, par nature ou par muances.

— J'avais pour compagnon dans ce voyage un religieux français du couvent de la Minerve, nommé *Gadois*, il était d'Orléans, et au jugement même des plus habiles maîtres de musique d'Italie, le plus savant compositeur qu'il y eût à Rome. Il y aurait été extrêmement employé s'il avait voulu se gêner un peu plus. Il avait inventé une nouvelle gamme et de nouveaux caractères, qu'il expliquait avec une netteté

merveilleuse. 1707. » *Voyages du père Labat en Espagne et en Italie*, Paris, 1730, 8 volumes in-8.

L'invention du *si* vint aplanir les obstacles, fit disparaître les immenses et nombreuses difficultés dont la simple lecture de la musique était hérissée. Il fallait une longue expérience pour distinguer à quel genre de *propriété* tel passage de mélodie appartenait, en raison des accidents qu'il comportait. De là vient le proverbe : *Ignorant par nature, par bémol et par bécarre*, que Regnard, après une infinité d'autres écrivains, a rappelé dans les vers précédents. Ces mots *par nature* se rapportent au ton, qui doit être naturel, et non pas à la nature du personnage.

— Ce faict, vint à Paris avecques ses gens. Et, à son entree, tout le monde sortit hors pour le veoir ; comme vous sçavez bien que le peuple de Paris est sot par nature, par bequarre et par bemol, et le regardoyent en grand esbahissement, et non sans grand paour qu'il n'emportast le palays ailleurs, en quelque pays *a remotis*, comme son pere avait emporté les campanes de Nostre Dame, pour attacher au col de sa jument. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre II, chapitre 7, 1532.

O Muse! je t'invoque. Emmielle-moi le bec,
Et bande de tes mains les nerfs de mon rebec;
Laisse-moi là Phébus chercher son aventure;
Laisse-moi son bémol, prends la clé de nature;
Et viens, simple, sans fard, nue et sans ornement,
Pour accorder ma flûte avec ton instrument.

MATHURIN RÉGNIER, *Satire* X. 1608.

— Sot par nature, sot par bécarre, sot par bémol, sot à la plus haute gamme, sot à double semelle, sot à double teinture, sot à cramoisi, sot en toutes sortes de sottises. » C'est avec cette noblesse de style que le révérend père Garasse, jésuite, déclamait contre l'avocat Pasquier. 1650.

— Ce sont hérétiques par bécarre, par bémol et par nature : je dis hérétiques *in quarto gradu*, comme parlent les docteurs en médecine, c'est-à-dire en souveraineté, et en *E la*. SAINTE-ALDÉGONDE, *Tableau, etc.*

L'empereur Maximilien anoblit Roland Delattre, célèbre sous le nom d'*Orland de Lassus*, et les faiseurs d'armoiries offrirent à ce musicien des combinaisons de pals, merlettes, besans, lions, étoiles, demi-lunes ou glaives pour orner son écu. Orland ne voulut pas être traité comme son homonyme de Roncevaux; il donna lui-même son blason, d'une admirable simplicité : un dièse, un bécarre, un bémol, telles sont les figures qu'il fit graver sur ses armoiries; on les voit encore, à Munich, sur son tombeau.

— Dans la musique des sciences, je ne chante que par nature. » SCUDÉRY, préface de *Lygdamon et Lydias*, tragi-comédie; 1629.

— On voit bien quelques musiciens qui chantent par nature, mais pas un bon s'il n'y a l'habitude et la pratique. On ne saurait chanter longuement si l'on n'y joint bécarre avec bémol. » ANNIBAL GANTEZ, *l'Entretien des Musiciens*. Auxerre, 1643.

AGATHE.

Attendez... doucement... mon démon de musique
M'agite, me saisit... je tiens du chromatique.

Ce genre de musique procède par demi-tons consécutifs. *Chromatique* vient du grec *chroma*, qui signifie couleur. Genre coloré, plus incisif en ses résultats que les deux autres genres; parce qu'il embellit, varie le diatonique par ses demi-tons, produisant en musique le même effet que la variété des couleurs donne à la peinture.

Dans *Guillaume Tell*, la basse qui descend chromatiquement sous le début du chœur : *Si parmi nous il est des traîtres*, est d'un effet admirable. La basse par demi-tons du chœur des modistes de *Don Pasquale* est d'une rare dureté. Les gammes chromatiques ascendantes et rapides sont un écueil pour les chanteurs médiocres. Plusieurs imitent le bruit de l'eau tombant dans une carafe prête à se remplir, et n'en croient pas moins exécuter des gammes chromatiques.

Le seigneur d'Assoucy parle de la chromatique dans ses

Aventures d'Italie. Scudéry, dans la préface burlesque et fanfaronne de sa tragi-comédie d'*Arminius*, dit : — Il en est des inventions particulières comme de la chromatique, de laquelle il ne faut guère user, si l'on veut qu'elle semble bonne. » 1642.

Madelon trouve qu'il y a de la chromatique dans l'air que chante le marquis de Mascarille. *Les Précieuses ridicules*, 1659.

Vingt-huit ans après, le mot *chromatique* aura changé de genre et sera devenu masculin dans *le Chevalier à la mode*, 1687. — Vous ne m'aimez plus, puisque vous êtes insensible au chromatique dont l'air que j'ai fait pour vous est tout rempli, » dit le chevalier à Mme Patin.

En 1704, Regnard a suivi l'exemple de Dancourt, et *chromatique* cesse pour toujours d'être féminin en français.

ÉRASTE.

Vous verrez que je suis un homme de concert,
Et que je sais, de plus, chanter à livre ouvert.

Chanter ou jouer *à livre ouvert*, *à l'ouverture du livre*, *à la première vue*, *à la rencontre*, c'est exécuter la musique de toute espèce que l'on vous présente, en jetant les yeux dessus, et par conséquent sans préparation. Le musicien n'étant pas somnambule, il faut nécessairement que le livre soit ouvert ; mais, pour un bon lecteur, il n'importe pas du tout que le livre soit debout sur le pupitre, posé sur le coté droit, sur le coté gauche ou sens dessus dessous. Croyez que le musicien ne lira pas avec moins de prestesse, d'exactitude et de facilité. Dès la vingt-cinquième des 387 représentations de *Robin des Bois*, la moitié des symphonistes de l'Odéon avaient cessé d'ouvrir leur cahier.

AGATHE, *chante.*

L'uccelletto
Nò, non è matto,
Che, cercando di quà, di là,
Va trovando la libertà.
Ut ré mi, ré mi fa ;
Mi fa sol, fa sol la.

La septième syllabe *si*, n'étant pas encore en usage en 1704, Regnard ou Gilliers, son musicien, ne la fait point figurer dans cette ritournelle solfiée.

Ce *si* tant desiré, ce *si* d'une absolue nécessité, que la routine s'obstinait à repousser, nous le verrons surgir enfin dans les comédies, lorsque les musiciens l'auront généralement adopté. Dans une parade représentée à l'Ambigu-Comique en 1771, Momus chante :

A l'Opéra,
L'on ne cherche que la musique ;
A l'Opéra,
Sonne la si ut ré mi fa.
Chez nous on vend du sel attique,
Et l'on n'en tient jamais boutique
A l'Opéra.

Legrand avait déjà fait dire à La Cascade, en 1727, *La la si ut la ré*. Voyez *la Nouveauté*, scène 14.

AGATHE.

Vit-on jamais un âne essayer des bémols,
Et se mêler aux chants des tendres rossignols ?

Ceci n'a pas besoin d'explication ; les *rossignols* ont fait donner la préférence aux *bémols* à cause de la rime, voilà tout. Mais, dans les vers suivants de Voltaire, le mot *bémols* désigne vaguement quelque chose de musical, et pourrait être remplacé par *accents*, *motifs*, *accords*.

Lorsque les chantres du printemps
Réjouissent de leurs accents
Mes jardins et mon toit rustique,
Lorsque mes sens en sont ravis,
On me soutient que leur musique
Cède aux bémols des Monsignys,
Qu'on chante à l'Opéra-Comique.

AGATHE.

Qu'il fasse une musique, et prompte, et vive, et tendre,
Qui m'enlève.

LISETTE, *à Crispin.*

Entends-tu?

CRISPIN.

Je commence à comprendre.
C'est... comme qui dirait une fugue.

AGATHE.

D'accord.

CRISPIN.

Une fugue en musique est un morceau bien fort,
Et qui coûte beaucoup.

Fugue vient du latin *fuga*, **fuite**, parce que les parties, entrant successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre. Ce terme de musique a passé dans la conversation familière, et l'on dit (probablement depuis le succès de la comédie de Regnard) *faire une fugue*, de quelqu'un qui s'éloigne avec mystère et précipitation.

L'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, est une fugue libre, admirable, sublime, pleine de charme et d'énergie, le chef-d'œuvre de l'esprit humain en ce genre. A. Scarlatti, Hændel, Sebastien Bach, Cherubini, etc., ont excellé dans la fugue.

Si quelque personnage arrivait sur le théâtre ayant en main un instrument de musique, dont il devait jouer, on exigeait qu'il le fît sonner lui-même. Le public n'eût pas souffert qu'un symphoniste remplît cet office pendant que l'acteur en aurait fait le semblant. Cette exigence datait du premier âge de notre scène, des *Mystères de la Passion*, et les spectateurs n'avaient point encore voulu faire la moindre concession à cet égard. Aussi les rôles d'Apollon, de Linus, d'Amphion, des muses, de Sappho, etc. étaient-ils, à l'Opéra, confiés à des musiciens de l'orchestre, paraissant en scène, en habit de théâtre, toutes les fois que le blond Phébus, Orphée, Arion, Euterpe, Érato, Polymnie ou Terpsichore devaient jouer du violon, de la guitare, de la viole ou de la flûte bocagère. Le danseur Sodi pinçait admirablement la mandoline, il se fabriqua le ballet *des Mandolines*, en 1750,

pour faire applaudir à son triple talent. Nos danseurs violonistes, Pierre Gardel et Saint-Léon, nous ont donné *la Dansomanie*, *le Violon du Diable*, ballets où nous les avons vus briller comme auteurs, danseurs et violonistes. Chefdeville, Marchand, s'habillaient jadis en bergers, en faunes, en satyres cornus pour exécuter des loures, des villanelles sur la musette de Poitou. Elleviou, Martin et Chenard exécutaient, à l'Opéra-Comique, un trio de cor, violon et violoncelle dans *le Concert interrompu.*

Le même usage existait aux deux théâtres de comédie. Mme Favart jouait réellement de la harpe dans *les Trois Sultanes.* Mlle Lecouvreur, représentant Agathe des *Folies amoureuses*, s'était fait accompagner par Chabrun, guitariste, blotti dans le trou du souffleur, tandis qu'elle faisait semblant de pincer une guitare muette ; le prestige de son beau talent ne put la sauver du ridicule.

Comme la lyre était abandonnée depuis des siècles, le public voulut bien permettre que Legros, chargé du rôle d'Orphée, ne sût pas jouer de cet instrument, et qu'il empruntât le secours du symphoniste Sieber placé dans l'orchestre. Il est vrai que notre civilisation musicale avait fait d'immenses progrès, lorsque Gluck nous donna son deuxième chef-d'œuvre en août 1774. Afin d'imiter la lyre antique avec plus de fidélité, Gluck ne faisait jouer son harpiste que d'une main. Cette exactitude puérile fut abandonnée ensuite, et l'artiste employa ses dix doigts en doublant la basse de l'orchestre.

Autrefois, les virtuoses de l'Opéra passaient volontiers au Théâtre-Français, qui les accueillait avec empressement, et savait profiter de leurs talents. Une infinité de pièces, véritables opéras comiques, étaient alors mêlées d'intermèdes, ballets, concerts, divertissements, où brillaient ces comédiens chanteurs ou danseurs, quelquefois possédant un triple talent. Sociétaires ou pensionnaires fort précieux, puisque, ne figurant pas sur l'état des chanteurs, des danseurs engagés en l'une de ces qualités, ils en augmentaient le nombre ri-

goureusement fixé par le brigandage des privilèges. Nombre que l'on ne pouvait outre-passer à moins de payer une amende formidable. La Comédie-Française est condamnée à verser 30,000 livres dans la caisse de l'Académie royale de Musique, en 1745, pour une contravention de ce genre. La Comédie-Italienne éprouve le même désagrément à la même époque. Et pourtant il s'agissait des spectacles donnés avec une pompe extraordinaire à l'occasion des fêtes commandées par l'autorité lors du mariage du Dauphin. C'est ainsi que le zèle fut récompensé.

Sallé (Jean-Baptiste), aïeul de la danseuse célèbre; Sallé, capucin défroqué, chantait le drame lyrique à Rouen avec un succès prodigieux. N'ayant pu se placer convenablement à l'Opéra, ce baryton prit un engagement à la Comédie-Française, et réussit à merveille dans la tragédie et la comédie. 1701. Il avait une voix puissante, d'un timbre flatteur, d'une étendue immense, plus belle et plus nette que celle de Thévenard. Lorsque Sallé chantait dans une comédie à divertissements, on quittait l'Opéra pour aller entendre le virtuose du Théâtre-Français.

Quinault (Jean-Baptiste-Maurice), frère de Quinault-Dufresne et des trois demoiselles Quinault, tenait avec honneur le premier emploi dans la tragédie et surtout dans la comédie, chantait dans les divertissements, dont il composa très souvent la musique. 1712. Il fit représenter avec succès, à l'Opéra, *les Amours des Déesses*, opéra-ballet en quatre actes, 1729.

Bacot de Grandval, musicien compositeur, premier rôle tragique et comique, fut le digne successeur de Quinault, et rendit les mêmes services à sa compagnie.

Oreste, Orosmane, Cinna, Polyeucte, Joad, Néron, Clytemnestre, Médée, Ariane, Cléopâtre, Phèdre, Athalie, Zaïre, quittant le harnais tragique pour venir, en costume villageois ou burlesque, chanter des airs, des duos, des trios, et les chanter fort bien ; pour venir exécuter des pas dans une fête rustique ou de tout autre genre, était une singula-

rité piquante, d'un vif intérêt, que le public applaudissait avec transport. Je crois que si les anciennes comédies reparaissaient ornées de tous leurs *agréments*, plusieurs ressaisiraient la vogue dont elles jouissaient autrefois.

J'ai déjà parlé de la voix et du chant séducteur de Mme Molière.

Mme Duparc, après avoir représenté Cathos, Elvire, ou toute autre héroïne, dansait de manière à réjouir le public. — Elle faisait, dit une contemporaine, certaines cabrioles remarquables, car on voyait ses jambes et partie de ses cuisses, par le moyen d'une jupe ouverte des deux cotés, avec des bas de soie attachés à une petite culotte. »

La Duparc, cette belle actrice,
Avec son port d'impératrice,
Soit en récitant ou dansant,
N'a rien qui ne soit ravissant ;
Et comme sa taille et sa tête
Lui font mainte et mainte conquête,
Mille soupirants sont témoins
Que ses beaux pas n'en font pas moins.

Cabriolant à la façon de Mme Duparc, Mlle de Camargo reconnut aussi la nécessité de se munir d'une petite culotte. A l'Opéra, c'est la première virtuose qui se soit montrée prévoyante sur ce point. Peu de temps après cette innovation, que ses camarades tournaient en ridicule, une de ces railleuses eut ses vêtements accrochés par une décoration qui, surgissant à l'improviste, la fit poser pour *l'ensemble* devant le public : l'exhibition fut complète et le modèle obtint un succès inespéré. 1727. Une ordonnance de police enjoignit alors à toute actrice ou danseuse, de ne figurer sur aucuns théâtres sans caleçons. *Ou danseuse* est assez bien trouvé. Le maillot vint ensuite remplacer le disgracieux caleçon. Le maillot primitif, si cher aux habitués de l'orchestre, est maintenant dégradé par une espèce de voile, vrai *patayoun*, qu'une bride incommode empêche de flotter au gré des vents et des jetés-battus.

Les acteurs espagnols, établis à Paris en 1660, sous la direction de Sebastian Prado, jouaient la comédie, chantaient en s'accompagnant de la harpe, de la guitare, et dansaient des ballets. Les acteurs de la Comédie-Italienne avaient, la plupart du moins, aussi ce triple talent.

Voyez dans le *Mercure de France* de mars 1740, page 569, le compte rendu des représentations de *Basile et Quiterie* et du *Roi de Cocagne*, où l'Opéra, la Comédie-Italienne figuraient en entier dans les divertissements de chant et de danse ajoutés à ces comédies produites sur le théâtre des comédiens français.

A l'Opéra, Mlles Listrade et Mariette passèrent dans les rangs des danseuses après avoir figuré parmi les cantatrices; et Mlles Desmâtins et Dervieux chantèrent sur ce théâtre après y avoir dansé. Marcel fit mieux, il dansa, chanta dans *les Fêtes vénitiennes* (1710), en y représentant un maître à danser qui vante d'abord les merveilles de son art en chantant, et joint l'exemple au précepte en exécutant les danses de divers caractères dont il vient d'exalter le mérite et les agréments : *consilio pedeque*. Cette double exhibition établit la réputation de Marcel, qui depuis découvrit tant de choses dans le menuet.

ACTRICES DE L'OPÉRA QUI PASSENT A LA COMÉDIE-FRANÇAISE, A L'ODÉON.

Mlle Duclos (Marie-Anne de Châteauneuf), cantatrice, passe à la Comédie-Française en 1693 ; tragédienne.

Mme Sallé (Françoise Thoury), cantatrice, 1704; emploi des confidentes.

Mlle Quinault (Marie-Anne, l'aînée), cantatrice, 1714 ; comédienne.

Mlle Gauthier, danseuse, 1716, tragédienne et comédienne.

Mlle Dufresne (Jeanne-Françoise Quinault, la cadette),

danseuse; prend le nom de *Quinault-Dufresne* lors de son entrée à la Comédie-Française en 1718; comédienne. Elle avait réuni sous un même cadre les portraits de Molière et de Bourdaloue. On lisait au bas cette inscription : *Les deux plus grands prédicateurs du dernier siècle.*

Le duc de Chaulnes avait fait peindre sa femme en Hébé. Fort embarrassé de savoir comment il se ferait ajuster pour que son portrait servît de pendant à celui de la duchesse, Mlle Quinault lui dit : — Faites-vous peindre en hébété. »

Mlle LABATTE (Jeanne), danseuse, 1721 ; tragédienne et comédienne.

Mlle DANGEVILLE (Marie-Anne Botot), danseuse, 1730, comédienne.

Mlle CLÉRON (Claire-Josèphe-Hippolyte Leyris de Latude), cantatrice, 1743. Elle change l'orthographe de son nom en changeant de théâtre, signe *Clairon*, tout en conservant le sobriquet de *Frétillon*, antérieur à son entrée à l'Opéra ; tragédienne.

Mme NOVERRE, femme du compositeur de ballets, danseuse, 1755, comédienne.

Mlle DUBOIS, élève de Mlle Clairon, et comme elle cantatrice à l'Opéra, 1760; tragédienne. Mlle Dubois continue de chanter au Concert spirituel ; sa sœur ainée, tenant l'emploi des reines, reste à l'Académie royale de Musique. Berton (Pierre-Montan) écrivit, pour Mlle Dubois cadette, un air de bravoure qu'elle chanta fort bien dans *l'Anglais à Bordeaux*.

Mlle DURANCY (Madeleine-Céleste de Frossac), cantatrice, 1762, tragédienne. Cette virtuose s'était fait applaudir, en 1759, à la Comédie-Française, dans l'emploi des soubrettes. Le 19 juin 1762, elle entre à l'Opéra, pour y tenir fort bien le premier emploi, quitte ce théâtre le 16 octobre suivant, et se distingue à coté de son maître Lekain. Victime de quelques tracasseries trop communes au théâtre, elle abandonne la Comédie-Française, et rentre à l'Opéra le 13 octobre 1767.

Mlle LUZY, figurante, passe à la Comédie-Italienne; elle entre ensuite à la Comédie-Française en 1764 ; comédienne.

Mlle Lachassaigne, figurante, 1769 ; comédienne et tragédienne.

Mlle Compain, danseuse, 1776 ; tragédienne, mémoire prodigieuse. Mlle Compain apprenait un rôle pendant le temps que son coiffeur employait à la friser, à lui poser ses plumes. L'artiste en cheveux poudrait un rôle de plus toutes les fois qu'il touchait à cette tête prompte à se meubler. Mme d'Auvilliers, qui d'actrice devint souffleuse à la Comédie-Française, savait par cœur toutes les pièces du répertoire courant, et deux ou trois lectures lui suffisaient pour en apprendre de nouvelles.

Mlle Candeille (Julie, Mme Simons), cantatrice, 1785 ; tragédienne et comédienne.

Mlle Lange, figurante, 1801 ; comédienne.

Mlle Leverd (Émilie), figurante, 1808, comédienne.

Mme Paradol, cantatrice, 1819 ; tragédienne.

Mlle Araldi, danseuse, 1845; tragédienne.

Mlle Percillée, cadette, cantatrice, 1821 ; tragédienne à l'Odéon.

Mlle Level, choriste, 1823 ; comédienne à l'Odéon.

Mlle Chanet (Eugénie), danseuse, 1838 ; comédienne à l'Odéon.

Voilà dix-neuf actrices que l'Académie royale de Musique a cédées à la Comédie-Française. A ces aimables transfuges, nous ajouterons les virtuoses qui n'avaient exercé leurs talents sur aucun autre théâtre de la capitale.

Chantaient : Mme D'Ennebaut ; Mme Drouin, fille de Gauthier ; Mlle Desbrosses, fille d'Étienne Baron ; Mlle Dancourt, (Mimi) ; Mlle Connel, Mme Fusil, qui chanta la romance du *Saule* dans la coulisse, prêtant le secours de sa belle voix à Mlle Desgarcins, qui représentait Édelmonne dans l'*Othello* de Ducis, en 1792.

Dansaient : Botot-Dangeville, maître de ballets, Armand, Dumirail, Mlle Dancourt (l'aînée) dansait seule, Mlle Desmares, Mme Godefroy, Mlle Joly, Mlle Cammasse, première danseuse de la Comédie-Française, brillait du plus vif éclat

en 1738. Rinaldi et Mlle Barbarina se signalèrent en 1740.

Fort adroite au bilboquet, Mlle Desmares s'exerçait à ce jeu devant le public dans ses rôles comiques; et lorsque Dorine ou Lisette se présentait sur le théâtre sans bilboquet, on réclamait le précieux instrument, qui valait des applaudissements frénétiques à la virtuose. Plus tard, les pantins devinrent à la mode, et les acteurs firent danser des pantins attachés à leur boutonnière.

Chantaient et dansaient : La Thorillière, Quinault (J.-B. Maurice), Dufresne (Quinault le cadet), Sallé, Drouin.

Mmes Molière, Duparc, Sallé, Mlles Lecouvreur, Dangeville, Gaussin (1), Labatte, Dubreuil, Legrand, cette dernière imitait fort bien Orsola Astori, cantatrice de la Comédie-Italienne, et Violetta.

Beauvallet aurait été bien précieux pour cette comédie chantante. Ce tragédien possède une voix de basse profonde et puissante que je voulais faire sonner à l'Odéon ; il refusa de passer dans le camp des chanteurs.

MUSICIENS COMPOSITEURS ATTACHÉS A LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

Mollier (Louis de), Cambert, Lulli, Charpentier, La Lande, Couperin, Quinault (J.-B. Maurice), Raisin l'aîné, Gilliers (Claude), Touvenelle, Grandval (Bacot de), Gauthier, Drouin, Baudron, de 1766 à 1823, pendant 56 ans; Aimon (Léopold), Loiseau, Offenbach.

Grandval (Bacot de), père du célèbre acteur, déjà nommé, travaillait aux opéras donnés par Destouches, musicien qui n'était pas suffisamment instruit; Grandval l'aidait pour la composition des chœurs et des morceaux concertés.

Fabre-d'Églantine tenait le premier emploi dans la comédie au théâtre de Montpellier; il n'avait chanté de sa vie, et ne connaissait pas même les notes de la musique; mais il

---

(1) Taulaigo dansait à l'Opéra depuis quatre ans, lorsque Mlle Gaussin l'épousa le 29 mai 1759.

était vivement épris de M[lle] Lesage, petite-fille de l'auteur de *Gil Blas* et de *Turcaret*. *Prima donna* de la compagnie lyrique du même théâtre, M[lle] Lesage ne devait jamais se trouver en scène avec un amoureux de comédie. Son rôle commençait lorsque Fabre avait fini le sien. Les parents de la cantatrice veillaient sur elle de telle manière que nul propos d'amour ne pouvait murmurer à son oreille, et le langage des yeux était insuffisant pour donner aux demandes, aux réponses le développement et la précision nécessaires en pareille circonstance. Comédien de haut style, Fabre imagina de tenter un début dans l'opéra comique, au grand ébahissement de ses camarades, et choisit le rôle d'Ottavio dans *le Magnifique*, opéra de Grétry, rôle très difficile sans doute, mais qui le plaçait admirablement en face de la virtuose, pour lui déclarer son amour et recevoir une réponse significative en laissant tomber la rose aux pieds du Magnifique. Fabre chanta si bien, mit une expression si naturelle et si chaleureuse dans ses discours, qu'il séduisit la cantatrice et le public. A demi-voix, en confidence, il improvisait une infinité de propos galants sur les ritournelles de l'orchestre, en obtenait les réponses, que le son des instruments rendait mystérieuses, et dont la conclusion fut un enlèvement, une fugue réelle.

Le lendemain les deux fugitifs soupaient à-n-Avignon, en terre papale, où l'Église bénit, sanctifia leur union. Cette aventure fit un tel bruit dans la ville, qu'on desira voir les deux époux se dire des douceurs dans *le Magnifique*, source de leur bonheur; et les vers suivants tombèrent sur le théâtre en même temps que la rose s'échappait de la main de Clémentine.

> *Le Magnifique* à l'amour te dispose,
> De son bonheur il doit s'enorgueillir.
>   Heureux qui fait tomber la rose,
>   Plus heureux qui sait la cueillir.

Violoniste habile, musicien consommé, l'excellent comé-

dien Ferville, que nous avons applaudi si longtemps au Gymnase, chantait l'opéra d'une manière très remarquable. Le rôle de Joseph, dans le drame lyrique de Méhul, l'avait mis au premier rang des ténors de la province. Gontier, acteur du même théâtre, écrivait des symphonies qui n'étaient pas sans mérite, et les faisait entendre, à grand orchestre, à ses amis. Moreau-Sainti, chantant le rôle de ténor d'une ordure musicale ayant nom *le Rossignol*, s'y faisait doublement applaudir en jouant, sur le théâtre de Bordeaux, la partie de flûte concertant avec la voix de la première cantatrice. Devons-nous louer ou blamer Mmes Albert-Hymm, Damoreau, Laborde et les virtuoses Tulou, Dorus, Moreau-Sainti, des succès qu'ils ont obtenus en exécutant un gachis ignoble et déplorable, que la plèbe de Paris déguste encore au grand scandale de l'Europe musicienne? — Mme Laborde, M. Dorus, que vous êtes d'habiles cuisiniers! votre sauce piquante, brillante, fait avaler bien pis qu'une vieille culotte de peau; mais il est juste de dire que ce sont des Parisiens qui l'avalent.

Dans *les Trois Cousines* de Dancourt, 1700, nous voyons Touvenelle, compositeur et chef d'orchestre de la Comédie-Française, jouer et chanter sur le théâtre un rôle de musicien.

Les Folies amoureuses, opéra bouffon en trois actes, d'après Regnard, paroles ajustées sur la musique de Mozart, Cimarosa, Paër, Rossini, Pavesi, Generali, Steibelt et Castil-Blaze, par le même Castil-Blaze; représenté, pour la première fois, à Lyon, le 1er mars 1823; à Paris, sur le théâtre du Gymnase-Dramatique, le 3 avril suivant. Succès merveilleux. Mlle Lalande y révèle, à Paris, sa voix superbe, énergique, légère, et son beau talent de cantatrice, elle y fonde sa réputation, et va tenir, deux mois après, l'emploi de *prima donna assoluta* au théâtre de *la Scala* à Milan. Du 3 avril au 1er mai suivant, vingt-cinq représentations des *Folies amoureuses*, avec salle comble, furent données au Gymnase.

TURCARET.

LESAGE, 1709.

ACTE II, SCÈNE VI.

FRONTIN.

Pour égayer le repas, vous aurez des voix et des instruments.

LA BARONNE.

De la musique, Frontin?

FRONTIN.

Oui, madame; à telles enseignes que j'ai ordre de commander cent bouteilles de Surène pour abreuver la symphonie.

LA BARONNE.

Cent bouteilles?

FRONTIN.

Ce n'est pas trop, madame. Il y aura huit concertants, quatre Italiens de Paris, trois chanteuses et deux gros chantres.

Chardin, Italien de Rouen, s'est fait applaudir pendant treize ans à l'Opéra, de 1780 à 1793. Il chantait purement avec une belle voix de baryton. Sacchini lui donna le rôle de Thésée dans *OEdipe à Colone*, le préférant à Lays, chef de l'emploi. Chardin, voulant italianiser son nom, aurait dû signer *Sciardini*, et non pas *Chardiny*. Terminé par un *y*, ce nom restait français. Lulli signa *Lully*, quand il se fit naturaliser chez nous.

Elisabeth Duparc, Italienne de Paris, surnommée *la Fran-*

cesina, avait chanté longtemps en Italie, à Londres, lorsque Hændel la choisit, en 1745, pour tenir la partie de premier soprane dans ses oratoires. On a gravé le portrait de cette virtuose, qui pourrait fort bien être une descendante de Duparc et de sa femme, associés en 1660 aux nobles travaux de Molière.

FOUCARAL.

Que voulez-vous donc faire avec ces chantres-ci?

DON JAPHET.

J'en veux dulcifier mon amoureux souci.

FOUCARAL.

Et si le Commandeur entend votre musique?

DON JAPHET.

Foucaral, ta raison est assez énergique;
Mais aussi j'irai perdre un ducat avancé.

FOUCARAL.

Préférez-vous l'argent à quelque bras cassé?

Don Japhet d'Arménie, Acte IV, Scène 4. 1653.

Outre ce concert merveilleux
Qui ravit les plus pointilleux,
Quatre beaux récits de musique,
Dont chacun semble être angélique,
Au gré des auditeurs contents,
S'y font ouïr en divers temps.
Pour amplifier ces nouvelles,
Voyons les noms de ceux, de celles
Par qui les vers furent chantés,
Dignes certes d'êtres exaltés.

La Barre, cette illustre fille,
Dans les yeux de laquelle brille
Je ne sais quoi de si charmant,
Qu'un dieu même en serait amant.

La sage demoiselle Hilaire,
Dont la voix douce, nette et claire,
Ne peut, avec droit et raison,
Recevoir de comparaison.

Raimond, charmante demoiselle,
Qui, par sa grace naturelle,
Et ses délicieux fredons,
Ferait plus que cent Cupidons.

Anna, l'aimable Italienne, (Bergerotti.)
Que le ciel conserve et maintienne,
Dont l'esprit, la voix et les yeux
N'ont rien qui ne soit précieux.

Le sieur Le Gros, chantre admirable,
Qui passe pour incomparable;
Bref, Lallemand, Beaumont, Vincent,
Qui seuls en valent plus de cent.

Loret, *Muse historique*. 1658.

Il s'agit d'une sérénade dans la farce de Scarron; des récits chantés d'*Alcidiane*, ballet, dans la gazette rimée de Loret; d'un concert dans la comédie de Lesage; et pourtant ces trois auteurs se servent du mot *chantres* pour désigner les musiciens qui doivent y tenir les parties vocales. Avec cette différence, que les deux premiers parlent sérieusement; tandis que Lesage, écrivant en 1709, à l'époque où le mot *chantre* avait perdu tout son crédit en musique, l'emploie d'une manière ironique, afin de se moquer du concert que prépare le financier.

Les mots nouveaux introduits successivement dans une langue, s'ils ne font oublier les anciens en les remplaçant, les éloignent de leur domaine, les exilent en d'autres régions et les condamnent à signifier tout autre chose. Les vétérans, non rayés du contrôle, doivent se résigner à changer de service. Le cavalier est mis à pied, il se promène la canne à la main, au lieu de fendre l'air au galop en brandissant une flamberge redoutée. Les vieux mots jouissent de toute leur splendeur primitive dans les vieux livres; n'ayant plus qu'une condition dégradée, appauvrie dans les nouveaux, où le lecteur les voit figurer à coté de leurs jeunes oppresseurs. Il en résulte un défaut de clarté dans le discours, au point que l'éloge peut devenir une injure, si vous négligez

l'ordre chronologique en faisant l'application de tel ou tel mot.

Dites à Roger, Bussine, Battaille, qu'ils sont des chantres excellents, et vous verrez leurs yeux s'enflammer de colère. Votre louange maladroite ne les flattera nullement. Vous croirez les calmer en ajoutant : — Le rossignol n'est-il pas le chantre des bocages, Homère le chantre d'Ilion, Orphée le chantre de la Thrace ? » Nos ténor, baryton et basse ne s'accommoderont pas de l'excuse ; ils croiront être assimilés avec malice aux psalmodistes à grosse voix, qui font retentir les voûtes de Notre-Dame de Paris, aux chantres de cathédrale.

Le mot *chantre* a conservé toute sa noblesse dans la poésie française, il est tombé tout à plat dans le dictionnaire des musiciens. L'invention du drame lyrique produisit ce changement et bien d'autres encore. En France, la musique n'existait réellement que dans les églises à l'époque où Scarron écrivait *Don Japhet*. L'année suivante, 1654, son empire s'étendit en se divisant : la musique s'empara du théâtre et finit par y régner en souveraine dix-sept ans après. Secondés par les illusions, les prestiges de la scène, les chanteurs dramatiques exprimant, excitant les passions, la mélodie acquit des séductions jusqu'alors inconnues et d'un effet prodigieux. Des cantatrices figuraient parmi ces acteurs virtuoses ; un essaim de jolies femmes brillait sur la scène, où la danse vint s'unir à la musique. Un ensemble si précieux charmait le cœur, l'oreille et les yeux de telle sorte que la musique d'église perdit un grand nombre de ses admirateurs. Afin de balancer, autant qu'il était en son pouvoir, le succès merveilleux du drame chanté sur les théâtres, Philippe de Neri s'empressa de l'introduire dans les temples chrétiens. Ce drame y fut exécuté sans aucun appareil de mise en scène, et prit le nom d'*oratoire*, de l'église de l'Oratoire, où les compositions de ce genre furent produites à Rome.

La musique profane l'emporta sur la musique sacrée, je me vois forcé d'en convenir ; et, dans les villes où l'opéra

s'établit, les chantres et les enfants de chœur durent céder le pas aux chanteurs, aux chanteuses (1). Quoique nos premiers acteurs de l'Académie royale de Musique eussent été recrutés parmi les chantres de cathédrale, ils répudièrent bientôt cette qualité pour prendre celle d'*acteur* et, presque aussitôt, celle de *chanteur*. Molière venait de créer cette expression nouvelle, et de l'employer dans le *Bourgeois gentilhomme*. Le mot de *cantatrice* appartient à notre époque ; je l'ai fait adopter généralement en 1820. Ce vocable nous était nécessaire pour distinguer la virtuose des chanteuses routinières qui s'exercent sur nos théâtres et dans les guinguettes ; pour indiquer l'abîme qui sépare une Alboni d'une Stoltz.

Voilà donc les chanteurs maîtres de la scène, et les chantres relégués dans les cathédrales. Cette diversité de noms servait seulement à distinguer leur emploi dans le monde musical : le mérite des uns et des autres était absolument le même. Gardez-vous bien de comparer les anciens chantres à ceux que vous entendez aujourd'hui. Le type du véritable chantre a disparu, type fort original, poétique même, dont j'ai pu voir encore quelques épreuves, et que j'essayerai d'esquisser un jour.

En employant le mot *chantres*, Scarron, le farceur, parle d'une manière sérieuse. Lesage, au contraire, s'en sert malicieusement ; il s'agit dans *Turcaret* d'un concert ridicule, de gros chantres doivent y figurer avec des Italiens de Paris.

---

(1) Nos anciens disaient *chantresse*.

En lo offici de cor, cantava am la chantressa.

Vida de Santa Flors, Doat, t. cxxiii, folio 272.

Cantor, cantorel, cantre, cantaire, chantaire, cantador, chantador, sont des synonymes employés par les troubadours.

Aitals clercs non deu aver molier, se il a orde sobre cantor o sobre lector. Un tel clerc ne doit pas avoir femme, s'il a ordre au-dessus du chantre ou au-dessus du lecteur.

Traduction du Code de Justinien, folio 2.

Les deux significations données au même terme sont justifiées par les dates 1653 et 1709.

Nous verrons poindre le mot *chanteur* dans les comédies en 1672 ; l'Opéra français avait ouvert son théâtre en 1671. Montfleury s'empressera de désigner les virtuoses par le nom qu'ils s'étaient donné.

Il faut que vous ayez toujours en vos festins
Des escrocs qu'on ne voit que chez les libertins ;
Des gosiers toujours secs, puisqu'il faut qu'on s'explique,
Des diseurs de bons mots, des brailleurs en musique,
De ces chanteurs oisifs dont l'ardeur d'entonner
Sur les charmes d'un air hypothèque un diner.
Et qui paient chez vous, se trouvant dans leur centre,
Aux dépens de leur voix, le tribut à leur ventre.

La Fille Capitaine, Acte I, scène 9.

Le portrait n'est pas gracieux, il s'en faut. Les plaisanteries sur l'ivrognerie des musiciens excitaient en 1672 comme en 1709 une hilarité générale, parce qu'elles étaient d'une complète vérité. Aussi les auteurs comiques usaient-ils souvent de ce moyen.

Le souper hors du chœur chasse les chapelains,
Et de chantres buvants les cabarets sont pleins ;

écrivait Boileau Despréaux en 1673. Soixante ans après, Paul Poisson touchait juste en décochant ce vers devenu proverbe :

Les gens de ce métier ont toujours la pépie.

GRIFON.

Mauvaise connaissance qu'un musicien de l'Opéra ! Ils mènent les gens au cabaret et il faut toujours payer pour eux.... Qui va là ? Est-ce vous, monsieur le musicien ?

CHAMPAGNE.

Oui, à peu près, c'est un ivrogne.

REGNARD, *la Sérénade*, 1694.

NICOLAS.

Et les ménétriers de cette noce qui sont venus devant ; ils juront comme tout, parce qu'ils n'avont pas encore du vin.

M[me] BERTRAND.

Ils sont bien pressés, qu'ils attendent leur monde.

NICOLAS.

Voirement oui, qu'ils attendent? Ils disont comme ça que par faute de boire leur musique deviendra enragée, et que ça fera tantôt enrager tout le monde.

DANCOURT, *le Moulin de Javelle*, 1696.

Du Buisson, maître à chanter, auteur de beaucoup de chansons de table, enseignait l'art de boire en les chantant. Ce troubadour s'était réglé sans doute sur ce précepte d'Ovide :

Qui sermone placet, taciturna silentia rumpat :
Qui canit arte, canat : qui bibit arte, bibat.

DE ARTE AMANDI, liber II, versus 505.

En 1753, Destouches force la vérité, charge le tableau dans ces vers du *Dissipateur :*

Trente musiciens, symphonistes avides,
Qui sont entrés céans, la bourse et le corps vides,
Qui, convoitant les plats, font jouer leur archet
Et s'en vont tour à tour enivrer au buffet.

L'abbé Malines, première basse chantante et récitante du Concert spirituel, légua sa cave aux chantres de Notre-Dame de Paris. Ces virtuoses n'avaient jamais été si libéralement et si délicatement abreuvés. Le parlement de Paris voulut bien permettre cette fois, que la volonté du testateur fût respectée, quoiqu'il s'agît encore des musiciens. Le legs de l'abbé Malines était liquide, et le parlement ne jugea pas qu'il pouvait en faire un meilleur emploi. 1778.

M[lle] Dupuy jouait admirablement de la harpe et c'est à son chat qu'elle devait la perfection de son talent. Elle avait remarqué dans cet animal des gradations d'intérêt et d'attendrissement, des signes plus ou moins approbateurs, à mesure que les passages qu'elle exécutait présentaient plus ou moins d'expression, de clarté, d'élégance ou d'énergie. Elle s'était formé le goût, le style sous la direction de ce critique singulier, de telle sorte que sa réputation devint universelle et

sa fortune très brillante. Mlle Dupuy sentant approcher la fin de sa carrière voulut donner à son amour de chat, à son minet virtuose un témoignage éclatant de sa reconnaissance. Elle fit en sa faveur un testament qui le rendait possesseur d'une habitation fort agréable à la ville, et d'une maison de campagne charmante. Elle y joignit un revenu plus que suffisant pour satisfaire aux besoins, aux fantaisies mêmes du matou devenu seigneur châtelain, et propriétaire ayant pignon sur rue. Afin que ce bien-être lui fût assuré, fidèlement procuré, Mlle Dupuy légua, par le même acte, à plusieurs personnes d'une probité reconnue des pensions importantes, à condition qu'elles administreraient les revenus et les immeubles de cet aimable légataire, et qu'elles iraient tour à tour, et trois fois chacune par semaine, lui tenir compagnie, assister à ses repas, à son coucher, et veiller sur les domestiques attachés à son service.

Ce testament fut attaqué, les plus fameux avocats plaidèrent pour ou contre ; et le chat mélomane triomphait de toutes les oppositions, gagnait sa cause avec dépens quelques jours avant de proférer son dernier miaulement. L'histoire ne dit pas s'il lui fut permis de tester à son tour. BAYLE, *Dictionnaire*, article **Rosen,** sous la remarque C.

Mlle Coinet, cantatrice, apprit à son singe à jouer de la guitare ; il exécutait une sarabande et se trompait toujours au même endroit. Les merles, les serins, les étourneaux, les perroquets ne se montrent pas plus habiles ; les airs qu'ils chantent n'ont presque jamais de conclusion, de cadence finale. Voyez la lettre 61 de Voiture, adressée à Mlle de Rambouillet.

En m'oyant chanter quelquefois,
Tu te plains qu'être je ne daigne
Musicien, et que ma voix
Mérite bien que l'on m'enseigne,
Voire que la peine je prenne
D'apprendre ut ré mi fa sol la,
Que diable veux-tu que j'apprenne,
Je ne bois que trop sans cela !

MAROT.

— Galéas, duc de Milan, fut tué par un jaloux pendant qu'il estoit à la messe. Cet accident lui seroit-il advenu s'il avoit courtisé la bouteille plutost que les dames ? Deux chevaliers furent escorchés tout vifs pour s'estre approchés un peu trop de la royne de Navarre et de la comtesse de la Marche. S'ils eussent fait la cour à la royne des Verres, à la comtesse du Flacon, ce mal-heur ne leur seroit point arrivé. Vous entendrez dire que l'on m'aura escorché vif dans un cabaret, pour les beaux yeux d'une bouteille, plutost d'ouïr que j'aye esté pelé pour une femme. Si j'ay pu me sauver à Paris, ville si dangereuse à cet esgard, je me garderay bien dans Auxerre : il y faut estre sage par force. » ANNIBAL GANTEZ, *prieur de la Magdeleine en Provence, chanoine, maistre des enfants de chœur et de la musique en l'esglise insigne et cathédrale de Sainct-Estienne d'Auxerre* : **l'Entretien des Musiciens**, avec épître dédicatoire à Monseigneur l'illustrissime et révérendissime Pierre de Broc, évêque d'Auxerre, conseiller du roi en ses conseils, etc. 1643.

Du temps de Louis XIII et de Louis XIV, l'ivrognerie était à la mode parmi les gens du bel air à tel point, que Charles de Beautru, dit *le prieur des Matras*, chanoine de la cathédrale d'Angers, mettait des épingles sur ses manches pour ne pas oublier de s'enivrer au moins une fois dans la journée. L'histoire n'affirme point que ce vénérable ecclésiastique fût musicien. C'est lui qui disait : — Le cabaret est une boutique où l'on vend la folie en bouteilles. »

Les comédiens de l'Hotel de Bourgogne font chanter un *Te Deum* à l'église Saint-Sauveur, leur paroisse, à l'occasion de la paix, avec grand chœur et symphonie.

La troupe des chantres ensuite
Dans un cabaret fut conduite,
Où messieurs les musiciens,
Par l'ordre des comédiens,
Furent, pour achever la fête,
Traités à pistole par tête,
Où l'on but assez pour trois jours.

13 mars, 1660.

Boire comme un chantre, était un proverbe en crédit depuis des siècles, lorsque l'Académie royale de Musique recruta ses virtuoses parmi les chantres de cathédrale en 1670. Les suivants de Bacchus abondèrent sur son théâtre. Si les chanteurs réformèrent un peu leur style en musique, ils continuèrent de boire comme des chantres. Les premiers sujets étaient des ivrognes déterminés, qu'il fallait quérir au cabaret au moment de lever le rideau. Duménil, Thévenard, le Gueymard, le Morelli de ce temps, avaient peine à se tenir sur leurs pieds en entrant en scène, malgré les doses de café que le directeur leur faisait administrer pour dissiper les fumées du vin et rendre ces acteurs supportables. Le public était fort indulgent pour les indispositions de ce genre, que les écrivains de l'époque ne toléraient en aucune manière. Témoin ce passage de la Viéville de Freneuse. —Il est indigne qu'un maraud ose paraître sur le théâtre ne pouvant se soutenir, ou changeant la dignité d'un spectacle en farce, en bouffonnerie, par des postures, un badinage ridicules : comme faisait tous les jours Duménil. Nos maîtres d'opéra devraient y tenir la main avec plus de soin. »

Lorsque Duménil arrivait à l'Opéra sans avoir passé par la taverne, on lui portait à sa loge six bouteilles du meilleur vin de Champagne. Il les buvait successivement, et l'on voyait ses moyens, son ardeur s'accroître à mesure que les bienfaits de cette colophane prêtaient une force nouvelle à son gosier toujours altéré. C'était pour cet acteur le tonique par excellence ; il l'animait au point que le Duménil du troisième acte n'était plus le Duménil du premier. Atys, Phaëton, Renaud, Amadis, étaient sublimes aux dernières scènes d'un opéra. Leur représentant venait de faire entonner à chacun de ces héros sa sixième bouteille.

La délicatesse du goût de nos virtuoses prouve que Lesage passe de la bonne et vraie plaisanterie à la charge la plus ignoble en préparant du vin de Surène pour ses concertants.

A la seconde représentation de l'*Iphigénie en Tauride*, de

Piccinni (25 janvier 1781) M[lle] Laguerre, voulant donner aux discours de l'héroïne toute l'énergie qu'ils réclamaient, s'abreuva plus largement qu'à l'ordinaire. Le public s'aperçut que la prêtresse, peu ferme sur ses jambes, s'appuyait trop souvent sur les épaules de ses confidentes, et Sophie Arnould dit à ses voisins de l'amphithéâtre : — Ce n'est pas Iphigénie en Tauride que vous voyez, c'est Iphigénie en Champagne. »

Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, de la chapelle impériale, dirigeant une messe chantée à Saint-Cloud, se démenait de telle sorte, que Napoléon lui fit demander par le grand maréchal du palais, à quel honnête cabaret il s'était enivré dès le matin.

Nous avons vu l'excellent ténor Garcia jouer presque toujours au naturel la scène du *Barbiere di Siviglia* où le comte Almaviva imite la démarche incertaine et la manière de parler d'un homme pris de vin. Garcia se gargarisait avec de la tintilla de Rota.

Ces exemples sont infiniment rares aujourd'hui ; les plaisanteries sur la beuverie des musiciens frapperaient à peu près à faux.

ACTE IV, SCÈNE V.

LE CHEVALIER.

Vous aimez la musique ?

TURCARET.

Si je l'aime? malepeste ! je suis abonné à l'Opéra (1).

LE CHEVALIER.

C'est la passion dominante des gens du beau monde.

---

(1) Mot charmant, que Dugazon murmurait à ravir. Je me souviens de ses inflexions de voix sur ce mot, comme de la gamme chromatique ascendante que M[lle] Sontag lançait dans *Otello*, sur ces paroles *io moriro*. Gamme restée jusqu'à ce jour sans rivale dans mon oreille. Toutes les Desdémones ajustaient, dérangeaient ce trait, noté sur la partition, afin d'en éluder l'extrême difficulté ; seule, M[lle] Sontag l'attaquait, l'enlevait victorieusement. Je dois croire pourtant qu'Isabella Colbran l'avait exécuté, puisque Rossini l'avait écrit pour elle.

TURCARET.

C'est la mienne.

LE CHEVALIER.

La musique remue les passions.

TURCARET.

Terriblement ! une belle voix, soutenue d'une trompette, cela jette dans une douce rêverie.

LA BARONNE.

Que vous avez le goût bon !

LE CHEVALIER, *à Turcaret.*

Oui, vraiment.... Que je suis un grand sot de n'avoir pas songé à cet instrument-là... Oh ! parbleu, puisque vous êtes dans le goût des trompettes, je vais moi-même donner ordre...

TURCARET, *l'arrêtant.*

Je ne souffrirai point cela, monsieur le chevalier. Je ne prétends point que pour une trompette...

Turcaret est ici le personnage sacrifié, nul doute que Lesage n'ait eu l'intention de souffler une sottise à l'épais financier, en lui faisant accoupler une belle voix avec une trompette. L'ignorance crasse, inconcevable, du public et des journalistes a seule pu mettre en crédit cette lubie de se montrer plaisant quand on est absurde, et sauver le prétendu bon mot des sifflets. Ah ! que le chevalier a bien raison de dire : *Je suis un grand sot.* Il devrait ajouter : de me moquer de ce brave M. Turcaret qui fait de l'érudition, comme Jourdain faisait de la prose : sans le savoir ; de ce financier assez mémoratif pour se souvenir de l'effet merveilleux produit par la voix de Piccinni, le contraltiste fameux, soutenue et rivalisée par une trompette non moins admirable. Que je suis un grand sot, moi public parisien, d'avoir oublié tout à fait cet air *Frodi all'armi,* de l'*Eritrea* de Cavalli, qui m'a frappé de stupeur, comblé de joie et de ravissement, par ses tenues puissantes, ses roulades légères, où la trompette disputait à la voix le prix d'agilité. Il n'est pas étonnant qu'il ne m'en reste aucun souvenir, voilà juste quarante-six ans que j'ai cessé de l'entendre. » Oserait-on aujourd'hui tourner

en ridicule, en plein théâtre, Crivelli, Tacchinardi, Raffanelli, Mmes Strinasacchi, Barilli, Festa, que dis-je? Viganoni, Mandini, Mmes Morichelli, Baletti, quoique le public de Paris ait cessé de les applaudir depuis quarante ou cinquante-huit ans? Le public ne vieillit pas; celui de 1709 était apparemment tombé dans l'enfance, l'imbécillité, puisqu'il a souffert que M. Turcaret fût baffoué pour la seule phrase juste et sensée qu'il ait à dire pendant cinq actes.

Carlo Broschi, surnommé *Farinelli*, chantant à Rome en 1722, à l'âge de dix-sept ans, établit son immense réputation par un air de bravoure avec trompette obligée, que Porpora, son maître, écrivit tout exprès pour faire briller le talent du jeune virtuose, et celui d'un trompettiste allemand d'une habileté prodigieuse. Cet air commençait par une seule note, que tenait d'abord la trompette. Le chanteur prenait la note ensuite, pour la tenir avec un charme, un artifice de mise de voix, une longueur de temps surprenante au point que des cris d'admiration éclatèrent dans toute la salle. Ce duo de voix et trompette assura le succès de l'*Eomene* de Porpora. Farinelli renouvela ce miracle de perfection douze ans après, en débutant à Londres dans l'*Artaserse* de Hasse. Richard Broschi, frère du merveilleux exécutant, avait ajouté l'air d'entrée, avec solo de trompette, à la partition. La seule note, attaquée et tenue successivement par la trompette et par la voix, *pianissimo, crescendo a poco a poco, forte, fortissimo, diminuendo, smorzando, perdendosi*, excita des transports d'enthousiasme, de délire tels qu'une dame de la cour s'écria de sa loge : — Il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli. »

Après ces mots : *Une belle voix, soutenue d'une trompette*, au théâtre on ajoute *marine*. Je ne vois pas ce que cette addition peut avoir de risible; le public rit pourtant; la tradition, l'usage veut qu'il rie. Il rit par la raison qu'il ignore ce que c'est qu'une trompette marine. On admire souvent ce qu'on ne comprend pas; il doit être permis d'en rire. Faire cette malencontreuse addition, c'est rendre M. Turcaret plagiaire de M. Jourdain. Soyez persuadé que Lesage a mis le plus

grand soin à s'éloigner de son modèle, et qu'il s'est gardé surtout d'amener ici la trompette marine de Molière, rencontre que l'on aurait prise pour un rendez-vous, sans y mettre beaucoup de malice. La scène, par elle-même, n'a déjà que trop de similitude avec celle du *Bourgeois gentilhomme*.

Si des acteurs français avaient représenté le chef-d'œuvre de Lesage à Londres, au moment des triomphes de Farinelli, de son digne écuyer sonnant; changer la trompette de Turcaret en trompette marine eut été de leur part un trait d'esprit, un changement commandé par la circonstance, et qui pouvait faire excuser les sottes exclamations du chevalier impertinent.

LES DEHORS TROMPEURS

OU L'HOMME DU JOUR.

BOISSY, 1740.

ACTE IV, SCÈNE XII.

FORLIS.

Quoi ! c'est un violon qui balance mes droits?

LA COMTESSE.

Il doit jouer, monsieur, pour la dernière fois.

FORLIS.

Voilà donc ce devoir unique, indispensable!
Je tombe de mon haut!

LA COMTESSE.

C'est un homme admirable
Et qui tire des sons singuliers et nouveaux.
Ses doigts sont surprenants, ce sont autant d'oiseaux.
Doux et tendre, d'abord il vole terre à terre,
Puis, tout à coup, bruyant, il devient un tonnerre.
Rien n'égale, en un mot, monsieur Vacarmini.

FORLIS.

Vacarimini, madame, ou Tapagimini,
Tout merveilleux qu'il est, n'est pas un personnage
Qui mérite, sur moi, d'obtenir l'avantage.

Les destinées du violon avaient changé du temps de la régence. Les amateurs goutèrent alors les compositions de Corelli. On entendit d'habiles violonistes italiens, et le préjugé qui frappait de réprobation ce noble instrument s'était évanoui lorsque parut le célèbre Tartini. Cela n'empêcha pas les rimeurs de médire encore du violon par habitude. L'apos-

trophe de Voltaire et la scène de Boissy, que je viens de citer, le prouvent suffisamment. Cet épisode ironique est de mauvais goût ; il tend au galimatias. Un violoniste, annoncé comme ayant un talent merveilleux, est ensuite appelé *Vacarmini*, *Tapagimini*, son archet produisant les effets du tonnerre. Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un centaure organiste se ruant des quatre pieds sur les claviers de Notre-Dame? Insipide plaisanterie! lazzies dignes des tréteaux de la Foire! L'auteur ouvre un large bec pour souffler dans un galoubet.

Oui sans doute, voilà ce que nous sommes en droit de penser aujourd'hui ; mais alors, en 1740, les esprits étaient montés sur le ton de l'hyperbole au regard de la musique. On se battait à coups de pamphlets et d'épigrammes, de satires même depuis 1700. L'abbé Raguenet avait outrageusement navré la psalmodie française en la comparant aux opéras italiens ; Le Cerf de la Viéville, seigneur de Freneuse, avait riposté quatre fois aux attaques virulentes de Raguenet; d'autres champions s'étaient unis à ces deux chefs de secte. Trois concerts de haute importance avaient été successivement établis afin de joindre l'exemple au précepte. Le Concert des Amateurs (de musique italienne) fondé par la marquise de Prie et le financier Crozat, sous le patronage de Philippe d'Orléans, régent. La traduction en prose des airs italiens que l'on y chantait, figurant sur les programmes, était de Fontenelle, qui se plaisait à dire : — Je suis le bel esprit de ce concert. » Le concert des Mélophilètes, où l'on exécutait de la musique française dont on s'efforçait de hater le perfectionnement. Le Concert spirituel enfin, qui suivit, en 1725, les errements de notre grande scène lyrique. Intrigante, musicienne et claveciniste d'un talent reconnu, Mme de Prie voulut tenter un coup d'état, en amenant à Paris l'admirable compagnie italienne qui chantait à Londres. Senesino, la Cuzzoni y brillaient au premier rang, et Bononcini composait des opéras pour ces virtuoses illustres. Francine, directeur de notre Académie royale de Musique, fut assez adroit pour faire échouer l'entreprise, bien que le traité,

signé par M. de Maurepas et Crozat, dans le cabinet du régent, semblât en assurer l'exécution.

Rameau débute, en 1733, par *Hippolyte et Aricie*, et les mélophilètes se rangent sous sa bannière pour combattre les partisans de l'Italie, et ceux de la musique de Lulli. Paris n'avait pas de journaux où les trois partis auraient pu s'attaquer ou se défendre, leur polémique vint se refugier au théâtre. *Le Je ne sais quoi*, *le Badinage*, *les Talents à la mode*, comédies en vers, sont trois plaidoyers où de Boissy traite à fond les questions relatives aux musiques belligérantes à cette époque. Ces mémoires sur procès, que nous lisons à peine aujourd'hui comme renseignements historiques, étaient alors accueillis avec empressement, avec passion ; le public y prenait le plus vif intérêt, il préludait à la fameuse guerre des Bouffons qui devait éclater en 1752.

Ces explications données, on voit que les détails introduits dans les scènes des *Dehors trompeurs*, comédie estimée, n'ont rien de choquant et d'exagéré. Son *Vacarmini* même n'est point une impertinence, puisqu'en 1733 un violoniste italien, portant ce nom singulier, s'était fait entendre à Paris avec le plus grand succès. Témoin ces lignes d'un écrit de l'époque : — Les Italiens n'ont point d'autre nouveauté que Vacarmini, fameux violon, dont ils renforcent leur orchestre. 25 mai 1733. » *La Cour et Paris en* 1732-33, **Revue rétrospective**, seconde série, tome V.

En 1762, un autocrate de Russie, jouant du violon, se montrait le digne allié du roi de Prusse Frédéric II, virtuose sur la flûte, *auletes*, *tibicen*. Nous en avons la preuve dans une lettre de Catherine II, racontant la mort de l'empereur son mari. — Pierre III but excessivement ce jour-là, car il avait tout ce qu'il voulait, hors la liberté. Il ne m'a demandé cependant que sa maîtresse, son chien, son nègre et son violon ; mais, crainte de scandale et d'augmenter la fermentation dans les esprits, je ne lui envoyai que les trois dernières choses. »

— M. le duc de Richelieu fut arrêté chez lui à neuf heures

du matin, par Duchevron, lieutenant de la prévoté, accompagné de plusieurs archers qui le menèrent à la Bastille. On a permis à M. de Richelieu d'avoir un valet de chambre ; on lui donne des livres, un trictrac, une basse de viole, qu'il avait demandés. » DANGEAU, *Mémoires*, 3 avril 1719.

Charles IX, Henri III, composaient des motets et les chantaient à leur chapelle. Louis XIII écrivait correctement à quatre parties des chansons et des psaumes. Louis XIV était habile sur la flûte et la guitare, quoique routinier ; il ne sut jamais lire la musique. Le duc d'Orléans régent est l'auteur des partitions de *Panthée*, de *Philomèle*, de *Jérusalem délivrée*, et d'une partie de celle d'*Hypermnestre*, opéras représentés. La reine Marie Lecsinska, femme de Louis XV, se consolait des facéties galantes de son époux en jouant de la vielle. La princesse Marie-Adélaïde, leur fille, avait pris rang parmi les violonistes de son époque. La reine Marie-Antoinette chantait en s'accompagnant sur le clavecin ; elle se plaisait même à jouer *le Carillon national*, contredanse de Bécourt, sur laquelle on ajusta plus tard les paroles *Ah ! ça ira*. Elève de Wogt, le dernier duc de Berri jouait du hautbois.

Joséphine et Marie-Louise, nos deux impératrices, touchaient fort bien le piano. L'excellente Joséphine, avant de monter sur le trône, avait accepté l'hommage d'une composition de mon père. Les duos pour piano et harpe que H.-S. Blaze, membre associé de l'Institut, a publiés en 1801, sont dédiés à Madame Bonaparte.

Nous chantons encore après un demi-siècle les romances chevaleresques dont sa majesté la reine de Hollande, Hortense, a fait la musique.

L'INTRIGUE,

Comédie en vaudevilles.

PANARD, 1741.

Le goût que le public avait alors pour la pantomime, fournit à l'auteur la scène du musicien inventeur du vaudeville-pantomime. Ce virtuose chante et mime le couplet suivant :

Pour s'unir à Philis, Valère,
Très volontiers chez le notaire,
Fit ce geste-là.
Lazzie de signer.

Que d'embarras dans l'hyménée !
Notre époux au bout d'une année,
En eut jusque-là.
Par dessus la tête.

Lui qui cherchait Philis sans cesse,
Quand son chemin ici l'adresse,
Il tourne par là.
Lazzie de se détourner.

Promesse, serment, tout s'oublie,
L'épouse gronde, on s'en soucie
Comme de cela.
Lazzie du bout du doigt.

Comme l'Intrigue personnifiée approuve fort l'idée neuve du musicien, il lui fait part du projet qu'il a de mettre en musique la description de Paris.

LE MUSICIEN.

Imaginez-vous que dans les bras de Morphée je goûte un profond repos. —Allons, messieurs de l'orchestre.

L'INTRIGUE.

Qu'est-ce que cela ?

LE MUSICIEN.

C'est mon sommeil, il ne sera pas long.

L'INTRIGUE.

Quel tapage !

LE MUSICIEN.

Ce sont les chats qui m'éveillent : peut-on mieux exprimer les amours de Minette et de Rominagrobis ?

L'INTRIGUE.

Le tableau est parlant.

LE MUSICIEN.

Écoutez le bruit des cloches, din dan don, din dan don. Ce carillon me réveille, je m'habille, je sors ; à peine ai-je fait deux pas, qu'une voiture de moellons me colle contre un mur, entre un maréchal et un serrurier, titata, patapan, titata, patapan.

L'INTRIGUE.

L'expression est d'après nature.

LE MUSICIEN.

Je poursuis mon chemin, changement de musique.

L'INTRIGUE.

Que prétendez-vous exprimer ainsi ?

LE MUSICIEN.

Les bruits de Paris dans les quartiers du Palais-Royal et de la Halle ; les embarras.... quelle cohue ! quel tintamare ! Là c'est un jeune homme qui se trouve mal... *Ya, ya vinaigre.* Un peu plus loin c'est un aimable abbé qui cause avec une marchande... *Il brûle, il brûle.* Tout proche est un colporteur qui vient de publier le récit d'une bataille.... *Vieux chapeaux à vendre.* Au coin d'une borne est un nouvelliste qui lit des lettres d'Ispahan.... *Fagots, fagots.* Sous les piliers, un provincial marchande un habit de hasard tout neuf.... *Achetez des cruches.* Ne semble-t-il pas qu'on entende crier tout vis-à-vis de certains hommes de fortune, *Champignons, champignons ?* Auprès d'une jeune lingère, *Appétit, appétit ;* dans le quartier de la Comédie-Italienne, *Crême fouettée, crême fouettée ;* à la porte de l'Opéra, *Balais, balais, Vieux passements d'habits,* etc.

Ce tableau d'un marché dans lequel tant de cris divers se font entendre ; ce brouhaha que Panard, en 1741, se plaisait à présenter comme un défi, comme un écueil où la folle

présomption de son musicien ridicule devait se briser ; cette impossibilité reconnue alors, n'est-elle pas devenue, en 1828, une réalité charmante dans *la Muette de Portici* d'Auber ? Rossini d'abord, 1819, Boieldieu plus tard, 1824, nous avaient donné la scène du tribunal de *la Gazza ladra*, celle des enchères de *la Dame blanche.* Ce qu'on n'aurait osé chanter ou musicalement exprimer du temps de Panard, est aujourd'hui la chose la plus simple, grâce aux discours de l'orchestre devenu personnage dans nos drames lyriques. Le chant instrumental forme et colore les tableaux sur lesquels les voix posent leur débit syllabique, le récit de l'action, en attendant de s'emparer à leur tour de la mélodie quand les passions devront être exprimées.

Citons encore quelques facéties de Panard, elles se rapporteront à la musique ou du moins à l'Opéra, que les petits théâtres attaquaient sans cesse, ne pouvant se venger autrement que par des sarcasmes de l'esclavage affreux où les retenait ce tyran privilégié.

Qu'un jeune acteur monte au théâtre,
On l'applaudit, on l'idolâtre,
Chacun l'exalte à son début,
Ut.

Mais une disgrace subite
Succède à cette réussite,
Bref il tombe dans le début,
Ut.

Dans les premiers mois que Clarice
Du grand Opéra fut actrice,
Sa voix résonnait comme un luth,
Ut.

Mais elle sabla du champagne,
Fit quelques tours à la campagne,
Son ton baissa tant qu'il déplut,
Ut.

Paris a souvent
De l'amusement,
Quatre théâtres d'ordinaire,
Y font voir chacun leur caractère ;

Melpomène dit noblement,
Les Italiens joliment,
L'Opéra sur un ton brillant,
Ici sur un refrain plaisant.
Ture lure,
Flon, flon, flon,
Chacun a son ton,
Son allure.

Panard dit aux chanteurs sans voix ou sans talent, que nous lachons maintenant à bride abattue dans l'opéra-franconi :

Il suffit pour cela
D'un peu d'intelligence,
Sans gosier ni cadence
On l'exécutera.
Il ne faut qu'être preste
A ce que l'orchestre joûra,
Et zeste, zeste, zeste,
Chacun de vous l'exprimera
Avec le geste.

Dans *la Revue des Théâtres*, facétie représentée à la Comédie-Italienne en 1728, l'Opéra personnifié chante :

Par mes accords doux et touchants
J'inspire la tendresse ;
Tous mes pas sont des sentiments,
De mes chants la délicatesse,
Mes sons harmonieux, mes spectacles brillants,
Offrent des plaisirs innocents,
Qui vont bannissant la tristesse.
Je sais des mortels et des dieux
Tracer une image fidèle;
Tantôt je vole jusqu'aux cieux
Et tantôt je descends dans la nuit éternelle.
Du célèbre Lulli j'ai consacré le nom
Au fameux temple de Mémoire,
C'est à moi seul qu'il doit toute sa gloire,
Enfin, je suis Atys, Roland, Bellérophon,
Pirithoüs, Renaud, Jason,
Tancrède, Thésée, Orion,
Et le protecteur de la Foire.

LE DEVIN DU VILLAGE,

Opérette,

Paroles de JEAN-JACQUES ROUSSEAU, citoyen de Genève,

Musique de **GRANET**, citoyen de Lyon, **1752.**

Le 18 octobre 1752, trois mois après l'arrivée des Italiens, qui firent connaître *la Serva padrona* de Pergolese, on représente à Fontainebleau *le Devin du Village*, opérette en un acte, paroles et musique de J. J. Rousseau. Je dois m'exprimer ainsi d'abord, afin de me conformer à l'opinion trop généralement reçue. Cuvilier, Jéliotte et Mlle de Fel remplissaient les rôles du Devin, de Colin et de Colette. Voici ce qu'en dit le philosophe de Genève dans ses *Confessions :*

— La pièce fut très mal jouée quant aux acteurs; mais bien chantée et bien exécutée quant à la musique. Dès la première scène, qui véritablement est d'une naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissements jusqu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible dans toute l'assemblée, et, pour parler à la Montesquieu, d'augmenter son effet par son effet même. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son comble. On ne claque point devant le roi; cela fit que l'on entendit tout : la pièce et l'auteur y gagnèrent. J'entendis autour de moi un chuchotement de femmes qui me semblaient belles comme des anges, et qui s'entredisaient à demi-voix : — Cela est charmant! cela est ravissant! il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. » Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes, et je ne pus les contenir au premier duo, en remarquant que je n'étais pas seul à pleurer.

» Le lendemain, Jéliotte m'écrivit un billet où il me détailla le succès de la pièce et l'engouement où le roi lui-même en était. — Toute la journée, me marquait-il, sa ma-
» jesté ne cesse de chanter avec la voix la plus fausse de son
» royaume :

» J'ai perdu mon serviteur,
» J'ai perdu tout mon bonheur. »

Le Devin du Village fut représenté, le 1er mars 1753, à Paris, et n'eut pas moins de succès. Jean-Jacques avait fait l'abandon de ses droits d'auteur. Le roi lui donna cent louis, Mme de Pompadour cinquante, à Versailles, après une représentation où cette favorite avait chanté le rôle de Colin. Il reçut encore cinquante louis de l'Académie royale de Musique, et cinq cents livres de son éditeur, s'il faut en croire ses *Confessions. Le Devin du Village* réussit complètement dans sa nouveauté. L'immense réputation littéraire de son auteur présumé vint ajouter ensuite à ce succès et se prolongea bien au delà des bornes assignées aux ouvrages de ce temps et de ce style. En 1828, une perruque bien poudrée, ornée d'une rose, fut lancée des quatrièmes loges et vint tomber aux pieds d'Adolphe Nourrit et de Mme Damoreau. Cette bombe inoffensive mit un terme aux fadaises sentimentales que l'amoureux Colin chantait à sa bergère Colette depuis 1752, les septante-six ans venaient de s'accomplir.

Rousseau nous a conté la brillante explosion que *le Devin du Village* fit à la cour, à la ville. J'ai laissé le parolier proclamer la victoire du musicien ; il s'en est acquitté de manière à savourer les douceurs d'un aussi beau triomphe. Rousseau, comme tant d'autres musiciens de nos jours, faisait son feuilleton, et ne se refusait pas l'encens et les éloges. Le journalisme n'est pas de l'histoire ; le chroniqueur doit rétablir les faits souvent altérés, cruellement défigurés par les gazettes de l'époque, les mémoires, les souvenirs, les confessions mêmes ! que des rédacteurs intéressés ont fait mentir avec une rare impudence.

Le Devin du Village est de J.-J. Rousseau puisqu'il en a fabriqué le livret. Voilà tout ce qui lui appartient, le lot est assez mince. La musique de cette opérette est de Granet, compositeur lyonnais. Voici comment le philosophe austère qui nous a légué *le Contrat social*, le candide jouvenceau qui s'accuse d'avoir pris un ruban, plusieurs disent un couvert d'argent, est parvenu frauduleusement à s'approprier l'œuvre musicale de Granet; à s'emparer des récompenses accordées à la partition, et non pas à l'insipide pastorale; à déshériter enfin Granet du lustre que cet ouvrage pouvait donner à son nom resté trop longtemps dans l'oubli.

Rousseau, passant à Lyon, connut Granet, lui promit un livret d'opéra, tint sa parole en lui faisant l'envoi du petit drame ayant pour titre *le Devin du Village*. Granet se met à l'œuvre, compose sa musique, et bientôt un facteur de la poste remet chez M. Rousseau, homme de lettres, demeurant à Paris, un paquet ficelé, cacheté. En ouvrant le colis, M. Rousseau trouve une épître annonçant l'envoi de la partition du *Devin*. Épître dans laquelle Granet exprimait le desir d'être un digne collaborateur de son parolier. Ajoutant qu'il a redoublé d'efforts pour exprimer convenablement les sentiments naïfs et tendres de Colette et de Colin.

Il existe à Paris autant de Rousseau que l'on y compte de Lefèvre, de Martin, de Robert. L'envoi de Granet tomba dans les mains de Rousseau (Pierre) de Toulouse, homme de lettres, directeur du *Journal encyclopédique;* cet autre Rousseau logeait non loin du philosophe de Genève. L'homonyme de Toulouse vit bien, en ouvrant le paquet, en lisant la lettre incluse, que cet envoi ne le concernait en aucune manière. Cet autre Rousseau (Pierre), bien que journaliste, était musicien ; il se plut à lire la partition du *Devin du Village*, il y revint plus d'une fois, l'ouvrage lui plaisait. Il le fit connaître à M. de Bellissent, l'un des conservateurs de la Bibliothèque royale, amateur de musique fort instruit et capable de juger, d'apprécier la composition manuscrite. Après ce double examen, le paquet, remis au bureau de la poste, trouva son des-

tinataire véritable, Jean-Jacques Rousseau, le rimeur, auteur du livret mis en musique par Granet.

La marquise de Pompadour jouait, chantait l'opéra dans les petits appartements de Versailles, comme dans sa villa. Plusieurs opérettes, écrites exprès pour son théâtre, telles que *Églé*, *Érigone*, formaient déjà le commencement du répertoire de ce spectacle, où n'étaient admis que les favoris de la favorite, lorsque La Vaupalière, fermier général, acheta de J.-J. Rousseau la partition du *Devin du Village.* Ce financier la paya six mille livres, c'était un peu cher, il est vrai, mais l'ouvrage convenait admirablement au théâtre Pompadour, sa directrice devait être charmante dans le rôle de Colette ou dans celui de Colin qu'elle préféra. La Vaupalière desirait se rendre agréable à la *prima donna assoluta, assolutissima.* Six mille livres, quelle misère pour un fermier général! *Le Devin du Village* réussit à merveille, et La Vaupalière eut l'idée de porter à l'Académie royale de Musique la partition dont il avait acquis la propriété. Les premières démarches faites, et dès qu'il y eut espoir d'exécution et de succès, J.-J. Rousseau voulut rentrer dans tous ses droits, afin de tirer d'un sac deux moutures : cela n'est pas sans exemple en musique. La Vaupalière ne disputa point, et permit que la direction de l'Opéra comptât quatre mille livres au philosophe de Genève. Vous remarquerez sans doute que Jean-Jacques ne parle pas de cette première vente dans ses *Confessions*, et n'avoue que la moitié du prix de la seconde. Nous révélerons plus tard le motif de toutes ces précautions de vendeur, amoindrissant les prix de la vente, et faisant l'abandon de ses droits d'auteur, en échange de sommes rondes emboursées et mises à l'abri de toute réclamation ultérieure.

Il n'existait point alors de journal assez audacieux pour oser divulguer ce qui se passait à Versailles, dans les petits appartements et surtout dans la villa Pompadour. Un succès merveilleux, obtenu sur ces théâtres particuliers, était un événement tout a fait ignoré du public.

Voilà donc *le Devin du Village* amené sur le tapis vert des examinateurs jurés de l'Académie royale de Musique.

Composer une partition, même de ce genre, est un travail pénible et long ; ce n'est rien en comparaison du labeur sans fin auquel il faut se dévouer pour faire accepter le livret et la partition. Cette double formalité remplie avec bonheur, les auteurs peuvent partir pour Calcutta, Bénarès et Chandernagor; il leur est permis de visiter la Chine, l'Australie, de passer par le Mexique, de revenir enfin se promener aux Tuileries, bien avant que l'on pense à mettre en scène l'opéra reçu. Tandis que *le Devin du Village* comptait des pauses dans les cartons de l'Académie royale de Musique, Granet entreprit un voyage plus long encore : il mourut. Son collaborateur Rousseau, n'ayant à redouter aucune indiscrétion du pauvre défunt, qu'il s'était gardé prudemment de nommer, se dit l'auteur des paroles et de la musique du *Devin*. Il poursuivit ses démarches avec plus d'activité, d'ardeur, et finit par surmonter les obstacles sans nombre que l'on oppose toujours aux débutants.

Le Devin du Village est mis à l'étude, en répétition. C'est alors qu'un musicien doit faire preuve d'habileté, d'intelligence, de soudaineté dans la pensée, de prestesse dans le travail, en exécutant sur-le-champ les additions, les coupures, les transpositions, les soudures qu'exigent le jeu de scène, la marche de l'action, les observations justes du chef d'orchestre ou les capricieuses fantaisies des chanteurs. Un opéra se refait en partie aux répétitions. L'homme qui se donne pour l'auteur d'une musique, et n'a pas le talent nécessaire pour avoir composé cette musique, pour la comprendre, la posséder à fond, la manier au point de renverser et reconstruire à l'instant, pour remettre sur la voie le symphoniste qui se trompe, le chanteur dont l'attaque est incertaine dans un ensemble, est signalé, démasqué, sifflé, bafoué dès la première séance par le timbalier, si les chefs de pupitre n'ont pas déjà crié cent fois : Au voleur !

C'est ce que les symphonistes de l'Opéra ne manquèrent

pas de faire, en voyant le plagiaire maladroit, le croque-note, patauger, barboter, s'empêtrer dans la partition de Granet.

Les sarcasmes, les quolibets, les accusations de vol manifeste s'élevèrent de toutes parts contre Rousseau, bien avant que l'on eût représenté *le Devin du Village*. L'attaque fut encore plus rude et plus sérieuse après le succès. Lisez les *Mémoires secrets* de Bachaumont et Pidansat de Mairobert, le *Mercure*, la *Gazette de France*, et beaucoup de pamphlets publiés à cette époque, vous y trouverez cette accusation reproduite sous toutes les formes. L'un dit que la partition du *Devin* est l'œuvre d'un abbé, qui gardait l'anonyme à cause de son état; l'autre prétend qu'une femme en est l'auteur; un troisième, c'est Voltaire, affirme qu'on l'a trouvée dans les papiers de Gaultier, musicien de la Ciotat, directeur de l'opéra de Marseille en 1685. Rameau disait hautement que le littérateur genevois était de tout point incapable d'avoir composé la musique du *Devin*, bien qu'elle fût d'une extrême faiblesse et d'une incorrection révoltante. Rameau s'appuyait de sa remarque faite cinq ans auparavant au sujet des *Muses galantes*, où l'on reconnaissait évidemment le style ferme d'un maître dans certains morceaux, et toute l'inexpérience d'un mauvais écolier dans les autres : mélange informe de bonne et pitoyable musique, opéra mi-parti, qu'un seul et même auteur osait s'attribuer.

Le 26 mai 1765, J.-J. Rousseau fait exécuter au Concert spirituel un petit motet à voix seule. Malgré l'excellente exécution de Mlle de Fel, on n'y reconnaît pas l'auteur du *Devin du Village*. Cette production n'a point eu de succès, disent les *Mémoires secrets*. Empruntons encore quelques lignes au même recueil.

— 15 janvier 1768. M. Rousseau de Genève étant venu à Paris avec son opéra des *Neuf Muses*, que les nouveaux directeurs lui ont demandé, il s'en est fait une répétition au temple, chez le prince de Conti, d'où l'on a conclu que cet opéra n'était pas jouable. »

Rousseau blessé jusqu'au vif, convaincu de vol musical, cherchait à se défendre, et s'enferrait de plus en plus, en attribuant à l'envie tous les reproches qu'on lui faisait. Dans le premier dialogue, *Rousseau, juge de Jean-Jacques*, dans sa *Lettre du petit-faiseur à son prête-nom*, etc., dans ses *Confessions* enfin, il emploie le plus naïvement possible sa dialectique afin de prouver qu'il est réellement l'auteur de la musique faite par Granet. Le retentissement de ces débats, l'agitation qu'ils avaient portée dans le monde musical et dramatique, éveillèrent les souvenirs du conservateur de la Bibliothèque royale. M. de Bellissent conta l'aventure de la partition remise, par erreur de nom, à Pierre Rousseau de Toulouse, ce journaliste se rappela parfaitement le sujet, la disposition, les mélodies mêmes de l'opéra venu de Lyon par le courrier; il nomma Granet, et l'opposition triompha.

Pierre Rousseau, connu sous le nom de *Rousseau de Toulouse*, conta cette aventure avec plus de détails que je n'en donne ici, l'imprima dans son *Journal encyclopédique*, et fit remettre à Jean-Jacques ce récit accusateur. Le philosophe de Genève gardant un silence obstiné, Rousseau de Toulouse va relancer l'ours dans sa tanière, l'attaque en face, à bout portant, et n'obtient pas un mot de justification. Comme le Bartolo de Rossini, Jean-Jacques reste immobile et muet, *sembra una statua.*

Lisez le *Journal encyclopédique* de décembre 1752, d'octobre 1781.

Rousseau de Toulouse mit d'autant plus de chaleur et de zèle dans sa révélation, qu'il prêchait pour ses bulles, plaidait pour son affaire personnelle, *pro domo suâ*. Favart, qui se disait l'auteur de *la Coquette sans le savoir*, s'était permis de lui dérober cet opéra comique. Le journaliste furibond réclamait sa propriété, criait au voleur pour son compte, il fut enchanté d'avoir à défendre les intérêts d'un compagnon d'infortune. Dois-je rappeler ici l'*Histoire détaillée des plagiats de J.-J. Rousseau*, publiée, en 1765, par Dom Cazot?

Le public, d'une voix unanime, accusait encore le cheva-

lier de La Roque, militaire opulent et protégé, de s'être rendu coupable d'un larcin de ce genre en usurpant *Médée et Jason*, livret en cinq actes, que Salomon venait de remettre en musique après Colasse : on attribuait ce livret à Pellegrin. Le public poursuivait d'office, et l'abbé ne disait pas un mot ; lui seul ne mêlait point sa plainte au chorus général, à la clameur de haro lancée contre le gentilhomme spoliateur ; lui seul désertait sa propre cause, que tout Paris embrassait avec zèle. Le chevalier de La Roque avait graissé la patte à l'abbé, pour le rendre taisant. Pellegrin, affranchi de la promesse faite, dégagé de la parole donnée, aurait à l'instant justifié son généreux larron, en répétant une ancienne épigramme, qui semble rimée tout exprès pour la circonstance.

On dit que l'abbé Roquette
Prêche les sermons d'autrui ;
Moi, qui sais qu'il les achète,
Je soutiens qu'ils sont à lui.

L'homme qui se dit l'auteur d'un ouvrage qu'il n'a pas fait, ne saurait échapper à la police littéraire, ou musicale. Aucune réclamation ne s'est élevée contre le chevalier de La Roque, et pourtant vous voyez qu'on l'a reconnu, démasqué.

Voilà comment les affaires dramatiques se gouvernaient alors. Jugez si la déclaration accablante de Rousseau de Toulouse, à l'endroit de la partition du *Devin*, que Rousseau de Genève prétendait s'approprier, eut des échos bruyants et nombreux au milieu de cette caverne de voleurs. Pierre-Montan Berton, directeur et plus tard chef d'orchestre de l'Opéra, Jean-Baptiste Rey, qui lui succéda quelques années après dans ces dernières fonctions, recueillirent ce témoignage précieux et foudroyant. Devismes du Valgay, qui fut ensuite directeur de l'Académie royale de Musique, le consigna dans ses *Mémoires*. Augustin Lefebvre, bibliothécaire et chef de la copie du même établissement, en prit bonne note.

Traqué de toutes parts, Rousseau ne perdit pas courage, il crut pouvoir échapper encore à ceux qu'il appelait *ses ennemis*. Le champion de la vérité se défendait en faussaire intrépide. Son éloquence était bien faible pour combattre une opinion si vigoureusement appuyée sur des faits. Il lui fallait un argument victorieux, un coup d'éclat qui rétablît sa gloire musicale démolie et vilipendée.

— Vous niez que je sois l'auteur de la partition du *Devin;* je vais la refaire sous vos yeux; je vais composer d'autres airs sur les mêmes paroles. On sera bien forcé de convenir que cette nouvelle musique m'appartient. »

Voilà ce qu'il dit à la foule sceptique et railleuse. En effet, une seconde partition du *Devin du Village* fut écrite en entier par le philosophe de Genève. Il vint la déposer au greffe de l'Académie royale de Musique, et sollicita vivement la mise en scène du second chef-d'œuvre qui devait le mettre en possession du premier. L'Académie fut sourde à la prière, et mit la requête au néant. La victoire de la partition n° 1 ne protégea pas du tout la partition n° 2. On s'obstinait à ne pas la produire sur le théâtre, on négligeait de tirer parti d'un moyen excellent, d'un élément de succès ou de scandale qui devait également piquer la curiosité des amateurs; et Rousseau voyait encore dans cette lenteur un nouveau déni de justice, que ses envieux lui suscitaient. Le public prit part au litige, et le directeur de l'Opéra, voulant se justifier à son tour, livra malicieusement à ses habitués les principales scènes de l'œuvre nouvelle. Chantées et jouées entre deux pièces, exécutées avec costumes et décors, on les siffla de telle manière que Rousseau dut renoncer à ce moyen de se réhabiliter.

Jean-Jacques mit toujours une importance énorme à faire croire aux peintres, aux statuaires, aux poètes, au public indocte en harmonie, qu'il était musicien, compositeur et même théoricien. L'imprudent! devait-il nous léguer un *Dictionnaire de Musique*, dont chaque page est un monument d'ignorance de l'art qu'il veut professer? Il s'y montre inepte,

même quand il copie ses devanciers ! Se poser comme auteur réel de la partition du *Devin*, fut le soin constant du reste de sa vie. Écrire des mémoires, des pamphlets sur un sujet aussi délicat, lancer des tirades harmonieuses au milieu de ceux de ses ouvrages qui pouvaient les admettre, eût été maladroit; c'était vouloir s'embourber encore plus; d'ailleurs, Rousseau de Toulouse était là pour le tenir en bride. Jean-Jacques s'est borné cauteleusement à traiter ses *envieux* avec dédain ; ne parlant de leurs imputations colossales qu'en peu de mots, sans âcreté, prenant la fleur d'une matière qu'il eût été périlleux d'attaquer vertement, avec franchise.

Rousseau fit un second *Devin* pour amener le public incrédule et rebelle à lui concéder la propriété du premier. — J'ai fait celui-ci, donc j'ai fait l'autre. » Tel était son argument. Il l'a renouvelé sous une forme bien artificieuse dans ses *Confessions;* et toujours dans la vue de ramener à son giron la partition du *Devin*, bijou qu'il voulait à toute force ranger parmi ses effets. Soyez certain, persuadé, convaincu même, que le vol du *ruban*, vol dont il s'accuse à deux genoux, la larme à l'œil, ne fut colloqué dans la première partie des *Confessions*, que pour servir de prémisses au raisonnement que Rousseau dicte d'avance au lecteur attentif et judicieux. Ce raisonnement, le voici :

— Jean-Jacques s'accuse d'avoir volé un ruban. S'il avait volé un opéra, le pénitent s'en accuserait avec autant de franchise et d'humilité. Jean-Jacques n'en dit rien : donc il n'a pas volé d'opéra. »

Et ces droits d'auteur, cédés, vendus, aliénés d'avance et mystérieusement, de la main à la main, contre les usages établis au théâtre; aliénés au détriment de Granet co-partageant, vivant encore, et dont Jean-Jacques usurpait déjà l'héritage, en s'appropriant la moitié qui devait être comptée à son musicien ! Et les six mille livres de La Vaupalière, dont Rousseau n'a rien dit; et les quatre mille livres comptées par la direction de l'Opéra, que Jean-Jacques réduit à deux mille ! Ce double, ce triple stellionnat, conclu sans que nul

n'en puisse révéler un jour la trace ! ces sommes payées, emboursées et mises à l'abri, de telle sorte que si Granet, le musicien spolié, n'était pas mort, il n'aurait jamais pu faire l'appel de ses droits d'auteur, en compulsant le livre de caisse du théâtre ! Ces précautions qui, sans dépayser l'objet volé, jettent dans l'ombre les prix exigés, les gratifications obtenues, et réduisent le musicien à l'impossibilité de voir le moindre jour dans ses affaires de la sorte embrouillées ; ces précautions, sans exemple au théâtre avant comme après J.-J. Rousseau ; ces précautions, non pas d'un artiste, mais d'un procureur au Châtelet, doivent-elles passer inaperçues, et ne diront-elles rien à mes lecteurs ?

Les preuves que j'administre peuvent être contestées. Mes témoins sont morts, et Devismes n'a point fait imprimer ses *Mémoires*. J'en conviens ; mais Pierre-Montan Berton a légué ses notions à son fils Henri-Montan, auteur de *Montano*, d'*Aline*, qui siégeait au Conservatoire comme à l'Institut, homme de cœur, de talent, admirateur passionné des œuvres littéraires de Rousseau, qui fut grand philosophe, mais pitoyable musicien. Augustin Lefebvre, symphoniste, dont l'entrée à l'Opéra date de 1754, et qui fut nommé bibliothécaire de ce théâtre en 1774, n'a pas négligé d'instruire son fils et successeur, François-Charlemagne Lefebvre, lequel m'a livré les mêmes notes et traditions, qu'il avait déjà transmises à ses gendres, MM. Battu, violoniste d'un grand talent, second chef d'orchestre de l'Académie royale de Musique, et Leborne, compositeur d'un mérite reconnu, professeur au Conservatoire, maintenant bibliothécaire et chef de la copie à l'Opéra. Jean-Baptiste Rey a fait cette confidence à tous les symphonistes de l'Académie royale et de la chapelle de Napoléon, qu'il a dirigés pendant trente-six ans. Devismes n'a point publié ses *Mémoires*, mais ils ont été communiqués ; on sait ce qu'ils affirment au sujet du *Devin du Village*. Voyez le *Dictionnaire des Musiciens*, de Choron et Fayolle, à l'article GAULTHIER ; la *Biographie universelle des Musiciens*, de Fétis, à l'article ROUSSEAU (*Jean-Jacques*).

Après la mort du philosophe de Genève, sa veuve obtint que *le Devin du Village*, n° 2, fût mis en scène. On l'exécuta sur le théâtre de l'Opéra. Les fragments choisis avaient été sifflés, l'ouvrage entier tomba plus lourdement encore; et pourtant il reproduisait le joli duo : *A jamais, Colin, je t'engage*, la romance *Dans ma cabane obscure*, et même d'autres choses que Jean-Jacques avait désespéré de faire aussi bien que les modèles fournis par Granet.

— On a donné, le mardi 20, la première représentation du *Devin du Village*, avez des airs refaits par Rousseau. Cette tentative n'a eu aucun succès; à l'exception du premier air : *J'ai perdu tout mon bonheur*, qui n'a été que faiblement applaudi, tous les autres airs nouveaux ont été hués sans le moindre égard pour la mémoire de l'auteur. A chaque ritournelle dont on ne reconnaissait pas le motif, le parterre demandait indécemment l'ancienne musique, et les seuls morceaux où l'auteur n'a rien changé sont ceux qui ont été reçus avec la faveur accoutumée. » GRIMM, *Correspondance*, avril 1779.

C'était le 22 avril 1779; le spectacle, à cinq heures commencé, finissait à huit. La grande allée du Palais-Royal était alors le lieu que la mode avait désigné, que le monde galant choisissait pour se promener pendant les entr'actes, ou bien au sortir de l'Opéra, dont la salle tenait au palais; c'est là que l'on achevait la soirée.

Après cette exhibition complète du *Devin* n° 2, Henri-Montan Berton, membre de l'Institut, qui m'a conté l'aventure pour la troisième fois, en son logis, rue Richer, n° 40, le 10 janvier 1842, à cinq heures du soir, devant témoins, parmi lesquels figuraient Mme Berton et M. Tariot père, encore plein de vie en 1852; Berton rencontre à cette promenade Rousseau de Toulouse et M. de Bellissent, qui rappellent à son père tous les détails relatifs à l'opéra de Granet, détails que je viens de reproduire ici. Berton avait alors douze ans, et cette aventure singulière, piquante et se rapportant en entier à la musique, vint le frapper au point

qu'elle resta gravée dans sa jeune mémoire. Notez, s'il vous plaît, que ce virtuose d'un âge si tendre conquit six mois après, à la pointe de son archet, par une action d'éclat, la place de premier violon à l'Opéra. Bien qu'étranger à cet orchestre, il remplaça Guénin et joua le solo de violon de *Mirza*, ballet de Gardel. Ce trait de bravoure est un garant de l'intelligence précoce et supérieure de Berton.

Froissart, écrivant ses chroniques, n'eut d'autre secours que la tradition orale. Les faits racontés par cet historien sont acceptés aujourd'hui sans contestation. Je puis réclamer la même indulgence. Mais non. Je veux que vous rejetiez toutes mes preuves. Je veux que, d'un geste, vous les repoussiez, comme je les efface d'un trait de plume.

Vous ne doutez pas que le second *Devin du Village* ne soit réellement de J.-J. Rousseau. L'authenticité de cette œuvre n'a jamais été contestée, et ne pouvait pas l'être. Eh bien! j'ai découvert, déterré cette partition curieuse, en furetant dans les catacombes de l'Opéra. C'est là que repose ce monument grotesque. Allez en secouer la poussière, le feuilleter, l'examiner à votre tour, et vous reconnaitrez que l'imprévoyant Rousseau, de sa propre main, a tracé la preuve irrécusable et patente de son larcin. Non, le pauvre musicastre, le croque-note, capable d'écrire, d'avouer un semblable gachis, ne saurait être l'auteur de la partition du *Devin du Village*, trop longtemps représenté sur nos théâtres sous le patronage d'*Émile*, de *Julie* et du *Contrat social*. Si *le Devin* n° 2 portait le n° 1, et qu'il eût précédé son rival de vingt-cinq ans, il serait possible d'attribuer l'un et l'autre au même musicien ; mais *le Devin* détestable a suivi de près *le Devin* applaudi par la France entière, et dès lors tout moyen de conciliation est impraticable.

Très faible au regard de l'harmonie, l'œuvre de Granet se distingue par des mélodies qui ne manquent pas de charme, de naïveté, de franchise. La partition n° 2, la partition de J.-J. Rousseau, n'offre pas les moindres vestiges de ces qualités. Il a fait celle-ci, certes il est démontré qu'il n'a pu

faire l'autre. Il faut donc enfin être juste, en la restituant à Granet.

La même disparate se fait remarquer dans les *Solféges d'Italie.* Il est évident que les soixante premières leçons de ce recueil n'appartiennent point aux maîtres habiles à qui l'on a pris les autres (1). Une mélodie plate, gauche, surannée, des accords d'écolier ignorant et timide, voilà ce que des éditeurs, peu soigneux du renom de leur magasin, osent encore placer à coté des vocalises de Leo, Durante, Perez, Caffaro, Scarlatti, Porpora, Mazzoni, Hasse, colligées par Lévesque, et mal à propos offertes comme leçons de solfége.

Quittons un instant l'Académie royale de Musique, pour aller chercher d'autres preuves à la Comédie-Française.

---

(1) L'Italie musicienne conteste depuis quarante-cinq ans à Spontini la propriété de *la Vestale,* et de ce qu'il y a de bon dans *Fernand Cortez,* dans *Olympie.* L'Allemagne a partagé cette opinion quand elle a vu manœuvrer le pélerin que le roi de Prusse avait nommé son premier maître de chapelle et directeur de la musique du théâtre. Singulier caprice d'un souverain qui possédait alors Beethoven, Weber et beaucoup d'autres.

Parmi tant de héros c'est choisir Childebrand.

Aussi l'infortuné Spontini poursuivi, traqué, baffoué dans le pays de l'harmonie, fut-il obligé d'abandonner le poste et de se réfugier à l'Institut royal de France : il était bien digne d'y siéger, de chanter même à ses confrères :

Votre cour devint mon asile,
Dans vous je trouvai des vengeurs.

Vingt-trois opéras mis au jour par Spontini de 1795 à 1806 ne présentaient pas un seul fragment qui semblât présager *la Vestale*, et *Lalla Rook, Alcidor, Nourmahal, Agnès de Hohenstaufen*, n'offrent aucun morceau qui soit cousin de *Fernand Cortez.* Des recherches opiniâtres faites dans les bibliothèques de Palerme, riches en manuscrits dont les copies n'ont jamais passé le détroit, fournirent des matériaux précieux au musicien d'un talent médiocre, d'une imagination jusqu'alors stérile, et qui le redevint lorsque les provisions siciliennes furent épuisées. Voilà ce que disent les Italiens.

PYGMALION,

Mélodrame,

Paroles de JEAN-JACQUES ROUSSEAU, citoyen de Genève,

Musique d'**HORACE COIGNET**, citoyen de Lyon, **1771**.

Horace Coignet écrivit la musique de *Pygmalion*, scène lyrique de J.-J. Rousseau, pendant le séjour que l'auteur d'*Émile* fit à Lyon en 1770. Coignet, riche négociant de cette ville, Coignet cultivant les arts en qualité d'amateur tout à fait désintéressé, composa cette partition *à la demande* plusieurs fois répétée de Rousseau.

Pygmalion est mis en scène trois ans après, et le philosophe de Genève en agit avec Coignet comme avec Granet : il s'attribue effrontément la musique de ce mélodrame, ouvrage inférieur en mérite au *Devin du Village*, mais aussi volumineux. Décidément les Lyonnais devaient être ses fournisseurs en mélodie, en harmonie. Un de ses faiseurs était mort, et ne pouvait réclamer contre l'usurpation; l'autre, absorbé par ses affaires de banque, de commerce, et dans une position qui ne lui permettait pas de donner à ses goûts d'artiste, à ses productions musicales, une publicité défavorable aux négociants, aux notaires, aux magistrats. Amateur sans ambition, insensible aux douceurs du triomphe, ne voulant sous aucun prétexte accoller son nom de compositeur de musique au titre de sa raison de commerce, Coignet pouvait être regardé comme un trépassé d'un autre genre, à l'endroit du silence et de la discrétion. D'ailleurs, Jean-Jacques s'était prémuni contre une attaque fâcheuse, en exigeant que deux petits fragments de sa façon fussent introduits dans le *Pygmalion* musiqué par Coignet. Par métonymie, il prenait alors la partie pour le tout, et, posant la main

sur sa page, il jurait que c'était bien là son œuvre, sa propriété.

Horace Coignet ne fut point supris en apprenant que son ami Rousseau le traitait précisément comme il avait traité Granet. En secret indigné de ce nouveau plagiat, plus audacieux encore que le premier, Horace fit une réclamation qui resta sans réponse et sans résultat. Mais ne voilà-t-il pas qu'une catastrophe imprévue renverse de fond en comble la fortune de Coignet ! Le financier ruiné se voit contraint de tirer parti, de se faire une ressource de ses talents. Devenu professeur de violon, il arrive à Paris ; et comme le succès obtenu par sa musique de *Pygmalion* recommandait très honorablement l'artiste, il se hâte de la publier sous son nom, en parties séparées (1), en ayant soin d'écrire en tête du n° 2 et du n° 10 : *cet* **andante** *est de M. J.-J. Rousseau.* Plus de métonymie, le tout emporte la partie, les vingt-huit morceaux de Coignet retournent à leur véritable auteur, qui s'empresse de rendre loyalement à Jean-Jacques ce qui réellement appartient à Jean-Jacques.

Protectrice des arts et des artistes, la duchesse d'Aumont fit à Coignet l'accueil le plus flatteur et le plus bienveillant. Entretenu, logé dans l'hotel d'Aumont, il y fut considéré pendant quinze ans comme l'ami de la famille, le mentor des jeunes fils de la duchesse. Cette généreuse hospitalité vint affranchir Coignet des hasards du professorat, dont les ressources devinrent à peu près nulles après les événements politiques de 1789. Les manuscrits, l'œuvre gravée, imprimée du banquier musicien, sont dans la riche bibliothèque du prince de Monaco, Florestan, élève de ce maître, et fils de sa bienfaitrice.

J.-J. Rousseau à Lyon, tel est le titre d'un opuscule de

---

(1) PYGMALION, *Monologue de M. J.-J. Rousseau, musique de M. Coignet.*

Se vend à Lyon chez Castaud, libraire, et à Paris chez M. Dauvin, receveur des diligences, port Saint-Paul.

Coignet, inséré dans *Lyon vu de Fourvières*, volume de mélanges, publié par M. Péricaud, bibliothécaire de la ville de Lyon, en 1833, sans nom d'auteur. Le fragment de Coignet m'a servi pour la rédaction des pages que vous venez de lire ; voici maintenant les propres expressions du réclamant :

— On représenta chez Mme de Brionne, à Paris, la scène de *Pygmalion*. Rousseau était présent ; il reçut des compliments sur les paroles et *sur la musique*,

» Il parut une note dans le *Mercure de France*, dans laquelle on disait qu'un Anglais, passant à Lyon, y avait entendu la scène lyrique de *Pygmalion*, dont les paroles et la musique étaient également sublimes, étant du *même auteur*. Je laissai s'écouler deux mois, comptant que Rousseau relèverait cette erreur ; ce fut inutilement. Alors j'écrivis à Lacombe, rédacteur du *Mercure*, que la musique de *Pygmalion* n'était pas de Rousseau, mais que j'en devais le succès aux conseils de ce grand homme, dont la présence m'inspirait. Je me décidai ensuite à la faire graver, en donnant à Rousseau ce qui lui appartenait. Il n'en fallut pas davantage pour le refroidir à mon égard. »

M. Fétis, en sa *Biographie universelle des Musiciens*, tome VII, page 496, dit : — L'assertion qui attribue à un musicien obscur de Lyon la partition du *Devin du Village* n'a jamais été prouvée. »

Elle l'est maintenant. J'ai mis sous les yeux du public les pièces du procès, les pièces doublement probantes ; c'est à lui de prononcer.

Le mélodrame de *Pygmalion* que Rousseau composa pendant son séjour à Motiers, fut mis en scène à Paris, pour la première fois, à la Comédie-Française, le 30 octobre 1775, et parut imprimé chez la veuve Duchesne la même année. En tête de cette brochure est une lettre datée de Lyon, 26 novembre 1770, et signée *Coignet, négociant à Lyon*. Il y raconte que cette pièce fut dès ce temps-là représentée à Lyon par des acteurs de société, et qu'il en a fait la musique, à l'exception de deux morceaux, qu'il déclare être de Rousseau ;

savoir l'*andante* de l'ouverture, et le premier morceau de l'introduction qui caractérise les coups de ciseau que Pygmalion donne sur ses ébauches, avant qu'il ait parlé. On exécuta cette musique à Paris, lors des premières représentations, en 1775 ; elle y fut même gravée en parties séparées. Quelque temps après on la jugea trop faible pour l'ouvrage, et Baudron, chef d'orchestre de la Comédie-Française, se chargea d'y faire une musique nouvelle, en conservant les deux fragments de Rousseau. Cette seconde musique, non gravée, est celle que l'on exécuta depuis lors à Paris comme en province.

A la première représentation de *Pygmalion* avec la nouvelle musique, le public cria du parterre : — La musique de Coignet ! la musique de Coignet ! » et l'orchestre fut obligé de la jouer. Par un hasard singulier et flatteur pour Coignet, il assistait à cette représentation. H. Plantade refit une seconde fois cette musique, en 1822, pour le Cercle des Arts, qui n'eut qu'une existence éphémère. Le tragédien Lafon y remplit le rôle de Pygmalion, établi d'une manière très brillante par Larive, en 1775.

LE BARBIER DE SÉVILLE.

BEAUMARCHAIS, 1775.

ACTE I, SCÈNE II.

FIGARO.

Aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante.

Ce mot si plaisant, si généralement adopté, tant de fois répété qu'il en est devenu proverbe, frappe cependant à faux, et dit précisément le contraire de ce qu'il fallait dire.

— Ce n'est pas peut-être une idée fausse de penser qu'il y a des plaisanteries de prose, et des plaisanteries de vers. » A cette observation judicieusement spirituelle de Voltaire, je me permettrai d'ajouter *et des plaisanteries de musique*, c'est-à-dire de chant vocal. En effet, tel mot familier, telle expression pittoresque, d'une audacieuse nouveauté, que l'on peut lancer dans le dialogue parlé, sans avoir à redouter la mauvaise humeur du public, devient périlleux quand il arrive à l'oreille accompagné par une mélodie incisive, et porté solennellement sur le pavois de l'orchestre. Ce mot que l'acteur eut modulé plus ou moins discrètement, passait inaperçu, défilait, se glissait dans la foule avec tant de rapidité, que nul n'avait le temps de courir après lui, pour le saisir au collet. Tandis que cette même expression articulée par une voix puissante et sonore, par un virtuose qui ne peut en aucune manière en activer le passage (les notes, la mesure, le défendent également), ce mot familier, estampé sur une mélodie, marchant à pas lents, a plus de temps qu'il ne faut pour paraître audacieux, étrange, familier, ridicule même, et pour recevoir, en l'une de ces qualités, une

bordée de sifflets. La catastrophe sera plus horrible encore si le mot choquant est répété. L'expérience me l'a prouvé quatre fois en ma carrière de traducteur d'opéras.

Lorsque j'avais à mettre en scène un drame lyrique, bâti par les Italiens sur une pièce française d'un mérite reconnu, telle que *Don Juan, le Mariage de Figaro, le Barbier de Séville*, j'observais avec le plus grand soin de faire défiler sous les mélodies de Mozart et de Rossini, les phrases piquantes, les mots heureux et consacrés de Molière et de Beaumarchais. On a remarqué cette fidélité, gardée au texte original, dans les trois ouvrages que je viens de citer : l'air de *la Calomnie* appartient de mot à mot à Beaumarchais, qui m'a fourni même les rimes. Poursuivant mon œuvre sans m'écarter du plan que je m'étais formé, devenant plutôt arrangeur de la prose de Beaumarchais, que traducteur des vers italiens de Sterbini, je voulus encadrer au milieu du grand finale, cette phrase dite par le docteur Bartholo : — Ah ! ah ! notre ami, cela vous contrarie et vous dégrise un peu : mais n'en décampez pas moins à l'instant. »

Lorsque le public entendit une grosse voix de basse dire : *Ah ! cela vous dégrise;* il murmura. Bartholo, Basile, devaient répéter ensemble la phrase entière. Quand ce mot, jugé malencontreux, par cela seul qu'il était dit en musique, reparut, les sifflets éclatèrent. Et pourtant les habitués de la Comédie-Française, bien autrement délicats et puristes qu'un parterre d'opéra comique, avaient toujours ri de bon cœur lorsque Grandménil, Caumont, Guiaud et leurs prédécesseurs disaient la même phrase. Ces comédiens excitaient le rire, ils étaient applaudis, par la seule raison qu'ils parlaient familièrement au lieu de chanter. Donc Beaumarchais a tort, et le plus grand tort, quand il écrit : — Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. »

Je devrais retourner sa phrase, et m'exprimer de cette manière : — Ce qui ne vaut pas la peine d'être chanté, on le dit. »

Il est plaisant que *le Barbier de Séville* même présente un

argument sans réplique à l'un des apophthegmes les plus accrédités du malin Figaro. Je n'ai pas besoin de vous dire que le verset réprouvé fut à l'instant supprimé; je ne dispute jamais avec le public. Si vous êtes curieux de savoir ce que je mis à la place du vers de Beaumarchais, que la musique de Rossini venait de faire siffler, je vous répondrai : Rien du tout. Le parterre est si content de voir que l'auteur a fait disparaître la phrase par lui condamnée, qu'il ne songe nullement aux équivalents destinés à la remplacer. L'assistance disait : *Quelle surprise!* Bartholo, Basile dirent aussi : *Quelle surprise!* le versicule redoublé trouva sa rime en lui-même, et tout le monde fut satisfait, puisque Almaviva n'était plus *dégrisé* musicalement.

— Connaissez-vous *le Barbier* de Rossini ? disait-on à je ne sais quel bourgeois de Paris. — Connaissez-vous *le Barbier* de Rossini ? — Pas du tout; je ne vois même pas la nécessité de connaître ce barbier plutôt qu'un autre : je me fais la barbe moi-même. »

Une *prima donna assolutissima* de l'Opéra-Comique, très capable de chanter brillamment la partie de Rosine, avait choisi *le Barbier de Séville* pour une représentation que l'on devait donner à son bénéfice. — Je connais toutes les traditions de ce rôle, lui dis-je, tous les traits inventés, les fioritures ajoutées par les grandes cantatrices italiennes, et s'il vous plaît de recevoir quelques conseils à cet égard, je suis à vos ordres. — Pas nécessaire ; soyez certain que je vais arranger tout cela pour le mieux. Fiez-vous à moi. — Sans doute ; mais pour le jeu de scène. — Encore moins ; je joue d'inspiration. — Vous avez sans doute vu représenter *il Barbiere* par les Italiens. — Jamais. — Et *le Barbier de Séville* au Théâtre-Français ?... — Est-ce qu'on l'a traduit et mis en comédie ? » 1835, historique !

Je vous ferais part des résultats, si la représentation projetée n'avait pas été retardée indéfiniment.

LA FOLLE JOURNÉE,

OU LE MARIAGE DE FIGARO.

BEAUMARCHAIS, 1784.

Mambrou, Mabrou, Mambrun, Mambrin ou Mabrun, était un héros fantastique, dont les Mores de Grenade chantaient les aventures. Le *Romancero* de Duran fait mention d'une vieille chanson espagnole écrite sur ce sujet.

Este es el Mambru, senores,
Que se canta del revez.
Ceci est le Mambrou, seigneurs,
Que l'on chante à rebours.

— L'auteur d'un livre allemand intitulé *Deux ans chez les Mores, ou le Renégat par contrainte*, parlant du goût de ses hôtes pour la musique dit : — Ces braves gens, dans leur ignorance, se passionnaient pour toute espèce de chant. Dans leur répertoire, ils donnaient le premier rôle à la vieille chanson de Malbrough, ou de Mambrun, comme on l'appelle en Espagne; toute pierre monumentale dont on ignore l'origine, on dit aux étrangers que c'est le tombeau de Mambrun. » Il cite à cette occasion le premier vers de la chanson de *Mambrun*.

Mambrun se fué a la guerra.

« Par malheur, il s'en tient là, ne supposant pas que le moindre intérêt puisse s'attacher à ce qu'il regarde comme une traduction d'une chanson des rues du XVIIIe siècle, tandis que cette chanson de Mambrun ou de Mambrou, car c'est tout un, est peut-être l'original de notre *Malbrou*. Si elle

n'en est l'original, elle peut du moins en être contemporaine,» a dit M. F. Génin.

Don Quichotte, se coiffant du bassin de laiton qu'il vient d'enlever au barbier de village, croit avoir fait la conquête de *el yelmo de Mambrino*, l'armet de Mambrin. Rabelais ne manque pas de placer Mabrun parmi les ancêtres de Gargantua, de Pantagruel; il parle aussi de Matabrune, femme du roi Pierron de l'Ile-Fort, et mère du prince Oriant.

Un poète arabe adresse une ode charmante à son cheval qu'il appelle *Malbrouk*.

Vous voyez à quel point ce Mambrun était devenu populaire; c'était une espèce de Croquemitaine, un Cadet Roussel chevaleresque, détroné sans doute par le héros de la Manche. La chanson de *l'Homme armé*, chanson de Roland, selon toute apparence, faisait le tour de l'Europe; inspirant aux guerriers de nobles actions, elle sonnait sur les champs de bataille. A ce drame sérieux, tragique même, il fallait une parodie, Mambrun la fournit, et n'eut pas moins de succès, de retentissement que le paladin français. N'avons-nous pas chanté les faits et gestes du seigneur de la Palisse?

La romance burlesque faite en 1566, ayant pour titre *le Convoi du duc de Guise*, fut ajustée sans peine sur la fable de ce Mambrou, Mabrou, que vous me permettrez d'appeler *Malbrou*. Si le cadre est le même dans la romance de 1566 et la chanson de 1782, ces deux pièces diffèrent entre elles par les détails et surtout par l'ordonnance des vers, qui ne s'accorde pas avec la mélodie de *Malbrou*. De légères altérations dans les paroles donneraient une conformité parfaite au dessin rhythmique des deux chansons.

Qui veut ouïr chanson? (*Bis.*)
C'est du grand duc de Guise,
Et bon, bon, bon, bon,
Di, dan, di, dan, bon,
C'est du grand duc de Guise,

(*Parlé.*) Qui est mort et enterré.

Qu'est mort et enterré. (*Bis.*)
Aux quatre coins du poële
Et bon, etc.
Aux quatre coins du poële
Quatre gentilhom's y avait. (*Ter.*)

Dont l'un portait son casque,....
Et l'aut' ses pistolets. (*Ter.*)

Et l'autre son épée,...
Qui tant d'hug'nots a tués. (*Ter.*)

Venait le quatrième,....
Qui était le plus dolent. (*Ter.*)

Après venaient les pages,....
Et les valets de pied. (*Ter.*)

Avecques de grands crêpes,...
Et des souliés cirés. (*Ter.*)

Et de beaux bas d'estame,....
Et des culottes de piau. (*Ter.*)

La cérémonie faite,....
Chacun s'alla coucher. (*Ter.*)

Les uns avec leurs femmes,....
Et les autres tout seuls. (*Ter.*)

Si je veux ajuster à cette romance l'air de notre *Malbrou*, je suis forcé de prendre la romance à rebours et de dire :

C'est du grand duc de Guise,
Et bon, bon,
Di, dan, don,
Di, dan, *daine*,
C'est du grand duc de Guise,
Qui veut ouïr chanson ? (*Ter.*)

C'est du grand duc de Guise,
Et bon, bon,
Di, dan, don,
Di, dan, *daine*,
C'est du grand duc de Guise,
Qu'est mort et enterré. (*Ter.*)

Ce détour nous a mis sur la bonne voie, tout ira bien jus-

qu'à la fin. Est-ce un effet du hasard qui me force à déranger l'ordonnance des vers de l'ancienne chanson, pour les ajuster à l'air de la nouvelle, ou bien me suis-je conformé, sans y penser, à ce que nous dit le poète espagnol,

Este el Mambru, senores,
Que se canta del revez?

C'est ce que je ne puis vous dire. Il faut que je chante à rebours, afin d'arriver droit au but; la rencontre est du moins singulière.

Nos anciens faisaient des rhythmes et non des rimes; ils étaient trop sensibles au charme délicieux, à la puissante énergie de la cadence, pour que l'air du *Malbrou* de 1782 ait pu s'adapter à la romance de 1566. Cet air aurait effondré leur chanson. Ce n'est qu'au moyen d'une transposition de vers, incompatible avec le sens de la phrase, ou bien en commençant notre air par sa fin, que nous arriverions à le joindre sans effort aux paroles anciennes. Encore faudrait-il que la chute feminine *mirontaine* trouvât *di, dan, daine*, équivalent que je dois nécessairement substituer à *di, dan, bou*, cadence dure ou masculine, dont la mélodie ne saurait s'accommoder.

Le Conroi du duc de Guise, calqué probablement sur la vieille chanson espagnole, est le type bien avéré sur lequel on a fait les couplets de notre *Malbrou*. L'air ancien a pu fournir aussi quelques lambeaux de mélodie pour la fabrication du nouvel air, la conformité du rhythme semble le prouver. Mais au regard de la tonalité, du style, de la couleur du temps, *Malbrou* s'est modernisé vers le commencement du XVIIIe siècle : une musique jeune, ou du moins rajeunie, a servi de cortége aux nouvelles paroles.

Nous retrouverons un fragment de l'air de *Malbrou* dans le fameux chœur de *Robin des Bois*, *Chasseur diligent*, Weber l'a placé vers la fin de sa période, on le chante avec ces paroles :

Sensible à la gloire,
Sûr de la victoire,
A qui veut te croire
Tu la conteras.

L'air de *Malbrou*, que les Égyptiens ont adopté, leur est venu de la Grèce. Ils le connaissaient depuis peu de temps lors de la conquête et de l'occupation françaises de 1799. Ils se souvenaient parfaitement que des marchands grecs le leur avaient apporté. Les Égyptiens avaient ajusté les paroles de plusieurs chansons arabes sur cet air, ils en composèrent une en l'honneur du général Bonaparte, qu'ils aimaient beaucoup. Voici le dernier vers du premier couplet : **Yâ koueys sitoya Bono,** Oh ! qu'il est aimable ce citoyen *Bono ! Sitoya* représente le mot *citoyen* altéré, *Bono*, le nom du généralissime, abrégé, corrompu. L'air de *Malbrou* n'a rien d'oriental en sa constitution, et Villoteau nous dit, à propos des variantes faites à la mélodie européenne : — Elle avait été vraisemblablement déjà corrompue en Grèce avant de parvenir en Égypte ; car les changements que l'on y remarque ne sont nullement dans le goût et le style musical des Égyptiens. » *De l'État actuel de la Musique en Égypte*, page 143.

Chateaubriand se complaît à nous dire que l'air de *Malbrou*, chanté par les Arabes de notre époque, pourrait bien être venu de l'Orient lorsque les croisés nous apportèrent les prunes de Damas. S'il n'était pas prouvé que les Égyptiens n'ont connu cet air qu'après le temps où la nourrice d'un prince français le tira de l'oubli, où Beaumarchais le répandit en Europe en le faisant chanter dans *la Folle journée*, c'est-à-dire vers 1785, la constitution, toute moderne, de sa mélodie démontrerait qu'il n'existait pas sous le règne de Philippe-Auguste. Une cathédrale, un air, une peinture, comme une jeune fille, portent leur acte de naissance estampé sur leur visage. Demandez plutôt à M. Prosper Mérimée que l'on a chargé de leur inspection et conservation. Il ne faut pas être archéologue bien subtil pour affirmer que les tableaux de l'école byzantine, et même ceux de Simon de Sienne, de

Pérugin, d'Holbein, n'ont pas été numérotés sur les livrets d'exposition de 1810 ou de 1850, et qu'une jolie patineuse du *Prophète* ne dansait point aux ballets de Messaline ou de Méroflède.

Si vous me disiez que l'aimable Aliénor d'Aquitaine et ses galoises compagnes chantaient, dansaient *la Boulangère a des écus*, avec la fleur des jeunes Mores et Sarrasins, nous serions d'accord. Cet air d'un autre âge, d'un autre monde musical, chantez-le devant les deux cent mille pianistes que la France nourrit; si vous en trouvez dix qui l'accompagnent correctement, *subitò*, vous aurez du bonheur. *Subitò* ne serait même pas indispensable. Celui qui n'aurait point une connaissance parfaite des anciennes tonalités, chercherait en vain l'harmonie étrange que réclame ce vieux air. L'exhibition barbare et déchirante que l'on en fait trop souvent dans nos bals le prouve suffisamment. Littérateurs facétieux, vous n'êtes pas médiocrement burlesques dans vos lubies à l'endroit de la musique. De vous-mêmes, sans effort, sans qu'on vous en prie, sans qu'un ordre émané du trône ou de la présidence vous y contraigne, vous venez vous ranger dans le quatorzième *Benedicite* (1); ce n'est pas ma faute.

L'air de *Malbrou* n'a rien d'arabe, encore moins d'oriental, pas même les variantes qu'il a subies avant de toucher à la rive africaine.

Voulez-vous faire de l'archéologie en musique ? Il n'est pas nécessaire d'aller fureter, fouiller dans les bibliothèques, pour y chercher des monuments. Les mélodies françaises du temps de Frédégonde et de Brunechilde se promènent à la journée sous vos fenêtres ; vous en êtes assourdi, poursuivi dans les rues de la capitale. Saisissez au passage *Régalez-vous, mesdames, voilà l' plaisir ! — Ah ! ramounai la ch'minaie, haut en ba-as ! — Ma bott' d'asperges ! ma bott' d'asperges !* Accrochez-vous à l'air *des Pendus*, à celui *des Tricotets*, sur lequel on a

(1) *Benedicite omnes bestiæ et pecora Domino.* Cantique des Enfants dans la fournaise.

chanté *Vive Henri-Quatre*, à vingt airs de noëls employés par Saboly, à *C'est un soldat de la reine d'Hongrie*, que j'ai fait chanter dans *la Fausse Agnès;* il est écrit avec orchestre dans la partition de cet opéra comique. Voilà des sujets, des thèmes, des motifs, dignes de vos gloses scientifiques et littéraires. Quand vous les aurez traités convenablement, je vous en donnerai trois cents autres; et vous abandonnerez ce *Malbrou* né, rajeuni du moins, ce matin. Vous n'apprêterez plus à rire aux conservateurs des médailles, en leur apportant un rouge liard de Louis XV, pour le classer parmi les bronzes de Memphis ou de Thèbes la Grande.

La virtuose en oublies la plus habile à chanter *le plaisir,* dans les rues de Paris, fréquente les entours de la Madeleine. J'étais un soir, rue Greffulhe.... Quel effroyable nom pour la rue où logeait une mélodieuse cantatrice! Mozart a, pendant huit mois, honoré de sa présence la rue du Gros-Chenet. Ce nom ridicule, comme tant d'autres du même genre, vient d'être changé, sans que nos édiles aient songé le moins du monde à perpétuer un glorieux souvenir. Il me semble que le nom flamboyant de MOZART aurait brillé, sonné de la manière la plus flatteuse à l'œil, à l'oreille de tous les artistes. Mozart n'est-il pas aussi peintre et poète ? Si vous taillez des statues, il les fait marcher. *Rue du Sentier ! Sentier de la Rue* serait tout aussi bon ; *Chemin de la Voie* serait tout aussi bête. J'aimerais cent fois mieux *Route des Anes;* cela du moins réjouirait bien des confrères, et parlerait correctement. Votre *Sentier*, direz-vous, mène au Conservatoire de Musique. Eh ! raison de plus pour y colloquer à l'instant Mozart, le prince, le président vénéré, chéri, des musiciens de l'univers. Président inamovible ! Beethoven, Rossini, deux ouragans ont sifflé, tonné, grêlé sur sa tête ; plus ferme au poste que son Commandeur, il ne l'a point baissée.

J'étais donc un soir, rue Greffulhe, chez Mlle Marietta Brambilla, contralte du Théâtre-Italien, lorsque le cri mélodieux, fidèle au texte, et bien phrasé, vint frapper notre oreille : *Régalez-vous, mesdames, voilà l' plaisir !*

— Depuis six mois j'entends cette chanson, me dit Mlle Marietta, elle me plaît beaucoup, et je ne puis l'entonner ; pourtant je sais la musique.

— Et c'est justement parce que vous êtes musicienne excellente que vous éprouvez cette difficulté. La cantilène de la marchande est en dehors de votre gamme, de votre élément sonore, de vos mœurs, de vos habitudes. Sans l'offenser, son étrangeté dépayse votre oreille, étonnée, ébahie, de ne rencontrer que des *sol naturels* dans un air en *la mineur*, où le *sol dièse* devrait abonder. Ce n'est pas de la musique, c'est du plain-chant que module cette femme. La note sensible, qu'elle vous dénie obstinément, est un cadeau que Monteverde vous a fait avant-hier, c'est-à-dire, il y a deux cent quarante-six ou huit ans ; et la chanson du plaisir comptait alors sept ou huit siècles d'existence.

Ma bott' d'asperges, ma bott' d'asperges ! ces huit syllabes, portant les notes *Ré fa mi ré, Ut ré mi ré ;* ces deux tonalités, ces deux modes, majeur et mineur, enfermés en deux mesures, ne vous disent-ils pas, que le roi Pépin-le-Bref répondait à ce cri, lorsqu'il voulait acheter des asperges ?

Le cri des ramoneurs présente seulement deux modes. Attaqué, suivi dans le ton mineur, il a sa conclusion sur la tierce majeure, tierce dite *picarde*, si chère encore aux chantres de paroisse et de cabaret.

Voilà des signes patents, irrécusables, d'ancienneté plus ou moins reculée. Mais lorsqu'un dériseur vient mêler à ces cantilènes dix fois séculaires, son cri majeur, sixte diatonique, *sol la si ut ré mi, Qui veut des paillassons*, je m'écrie à mon tour : Voilà bien le *Malbrou* de Chateaubriand, le liard de Louis XV, devenu centime de 1849. Cet appel ne nous vient pas de l'Orient ni des croisades ; il compte moins de jours que notre république n° 2, si jeune et si décrépite.

La voix chantante porte plus loin que la voix criante, et fatigue moins le virtuose ambulant. Aussi tous les industriels qui vont par les rues se sont-ils fait un cri, dont ils répètent sans cesse les notes sur le diapason qu'ils ont adopté.

Les paroles chantées peuvent s'arrêter en chemin, la mélodie va toucher le but à des distances plus éloignées, et son expression mémorative fait connaître à l'instant les mots qu'elle a tant de fois accompagnés. La voix criante, d'ailleurs, prononce difficilement les paroles, en supprime les trois quarts; *à i é* signifie alors *voilà le vitrier!* Nos chanteurs de l'Opéra criant de cette manière ne peuvent être compris.

Lorsque la chanson de *Malbrou* fut remise en lumière vers la fin de 1781, le nom de ce héros fantastique rappelant celui de Churchill, duc de Marlborough, on substitua le général anglais à Malbrou, sans examiner si le sujet et les détails de la romance burlesque pouvaient s'appliquer à Marlborough, mort dans son lit, à septante-deux ans, par suite d'une apoplexie qui l'avait rendu fou. Beaumarchais, en ses deux premières éditions de *la Folle journée ou le Mariage de Figaro*, publiées en 1784 et 85, écrit, en tête de la romance du page : *Air de* **Marlbroug**, il n'altère ce nom qu'autant qu'il le faut pour la mesure du vers :

Marlbroug s'en va-t-en guerre,

et lui permet d'accuser la fausse origine qu'on lui prêtait alors généralement. *Marlbroug* est évidemment ici l'abrégé de *Marlborough*.

Marmontel fait mieux encore, il écrit : *Sur l'air de* **Marlborough**, en tête de sa romance : *Quoi, sans vouloir l'entendre*, mise au jour en 1781, et rapportée par Grimm en sa *Correspondance* de janvier 1782, page 335.

Toutes les chansons satiriques ou non furent chantées pendant huit ou dix ans, sur l'air à la mode. En juin 1785, Beffroy de Reigny, qui prenait le nom de *Cousin Jacques*, fit imprimer un poème burlesque intitulé *Marlborough*.

La Comédie-Italienne représente *les Trois Folies*, comédie-vaudeville de Favart fils, et ces trois folies sont Figaro, Marlborough et la fameuse harpie trouvée, disait-on, au Chili, dont la gravure occupa quelque temps la curiosité parisienne. Je ne parlerai point des couleurs rouge et noir,

des modes à la Malbrou, que l'on adopta pour les robes, les rubans, les chapeaux de femme et même pour les charrettes. Les roues à la Malbrou sont le seul monument qui nous reste du passage de la chanson triplement historique, comète musicale, revenant sur l'horizon, faisant sa révolution de deux en deux siècles. Quelques gastronomes facétieux aiment encore qu'on leur offre des tranches de saucisson coupées à la Malbrou, sur le modèle des roues à jantes larges.

Sus Petit-Pont geline de feurre (paille), est un ancien cri de Paris, lequel ayant été mis à quatre voix, et savamment travaillé par Clément Jannequin, fait, avec plusieurs autres semblables *cris*, une pièce qui fut imprimée à Venise par Jérôme Scot en 1550. Ce cri signifiait qu'en ce temps-là, sur le Petit-Pont, tout près du lieu choisi maintenant pour le marché à la volaille, on exposait en vente des poules de paillier, moins grasses à la vérité que celles que l'on enfermait dans des cages ou sous des paniers; mais plus délicates au goût de certains amateurs. Du reste la geline de feurre, celle qu'on laissait courir, et qui n'était pas nourrie uniquement de grain, était la seule volaille que la loi *Fannia* permît de servir dans les grands repas, et peut-être est-ce la frugalité qui l'avait mise en vogue sous le règne de François Ier, qui même avait défendu de servir du rôt à dîner. Si les poulardes et les chapons étaient prohibés, les gastronomes avaient pleine licence de faire servir sur leur table un ânon cuit à point et de le manger au sortir de la broche. Le chancelier Du Prat était si friand de la chair de ce quadrupède aux longues oreilles, qu'il le faisait figurer très souvent aux repas de François Ier. La mort de ce chancelier vint mettre un terme aux triomphes de l'âne roti, pompeusement étalé sur la nappe royale; et ce mets singulier, renouvelé des Romains, n'osa plus se montrer aux repas de la cour. Voyez Pétrone, *Festin de Trimalcion.*

Dans la riche et précieuse collection d'autographes de M. Feuillet de Conches, figure la romance *Charmante Gabrielle*, écrite de la main d'Henri IV, parmi des lettres bien

authentiques de ce prince. Au lieu des sept couplets connus dont le style ne semble pas identique, la feuille, complète d'ailleurs et revêtue encore de ses soies et de ses cachets, ne contient que les quatre suivants, avec le refrain tout entier, succédant à chacun des couplets.

Charmante Gabrielle,
Percé de myle darts,
Quant la gloyre m'appelle
Dans les sentyers de Mars,
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys-je sans uye,
Ou sans amour!

L'amour sans nulle peyne
M'a par uos dous regards
Comme un grant capytayne
Mys sous vos étendarts.
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys-je sans uie,
Ou sans amour!

Ie n'ay pu dans la guerre
Qu'un royaume gaigner;
Mais sur toute la terre
Vos yeux doyvent reigner.
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys je sans uie,
Ou sans amour!

Partages ma couronne,
Le prys de ma valeur :
Ie la tyens de Belone,
Tenez la de mon cœur.
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys-je sans uie,
Ou sans amour!

Une lettre d'Henri IV à Gabrielle accompagnait ce manus-

crit; on a rapporté cette missive à l'année 1598, époque où le roi pressait le plus vivement sa séparation d'avec la reine Marguerite. C'est le moment où la belle d'Estrées eut le plus près la main sur la couronne, moment où le Béarnais put adresser la romance, et surtout le dernier de ses couplets à Gabrielle. La missive, qui pourrait bien être la lettre d'envoi de la chanson, commence par ces mots : — Ces uers uous representeront mieulx ma condytyon et plus agreablement que ne feroyt la prose : ie les ai dictes, non arranges. » Henri, comme plus tard le grand Frédéric, avait ses arrangeurs complaisants, comme Gabrielle avait aussi le sien : le cardinal Du Perron qui lui rimait ses réponses à son royal amant.

Quel fut le poète d'Henri IV, s'il y eut en cette circonstance un autre poète que lui ? Ce ne fut point Malherbe. Il vivait alors en Provence ; le roi n'en entendit parler qu'en 1601, de la bouche de ce même cardinal, et ne le fit venir à la cour que trois ou quatre ans plus tard, sur la recommandation de Des Yveteaux, parent de ce poète. Ce fut peut-être Bertaut, évêque de Séez, qui prêta souvent sa plume à son maître. Bertaut à part, il n'est pas surprenant que l'on n'eût pas un nom d'auteur à substituer à celui du roi lui-même.

Tout concourrait à prouver que les vers *Cruelle départie* n'étaient qu'un refrain courant et populaire antérieur à la romance du roi, refrain dont l'auteur de la chanson nouvelle s'empara pour l'adapter à ses couplets. Sully, dans une lettre rapportée en ses *Économies royales*, cite, d'une manière très obscure, il est vrai, ce refrain au roi lui-même. Il existe un petit volume in-12, ayant pour titre *le Cabinet ou Trésor des nouvelles chansons recueillies des plus rares et excellents esprits modernes*, où l'on en trouve une, page 6, dont voici le début :

Cruelle départie !
Malheureux jour !
Que ne suis-je sans vie,
Ou sans amour !

Que ne te puis-je suivre
Soleil ardent !
Ou bien cesser de vivre
En te perdant !

Eh bien ! ce livre, mis au jour à Paris, chez Godefroy de Billy, est de 1602. Il est peu vraisemblable que le refrain *Cruelle départie*, s'il eût été d'Henri IV ou fait pour lui, fût tombé dans le domaine public avec autant de promptitude. Les productions de cour n'étaient point alors usurpées ou parodiées sitôt.

Le même volume donne, page 209, une pièce intitulée *Chanson de* MADAME, *la sœur du roi*, sur le chant de **Voudrois estre morte.** Il s'agit là de Catherine de Bourbon, duchesse de Bar, en 1599, par son mariage avec Henri de Lorraine; mais qui, dès sa première jeunesse, avait entretenu la passion la plus vive pour M. de Soissons, à qui le roi Henri n'avait point voulu la marier. Cette chanson galante n'a pas moins de quatorze couplets. La princesse, qui tournait aisément les vers dès l'âge de douze ans, ne va pas, en matière d'amour, par des voies ambiguës. Qu'on en juge par le premier et le dernier couplet :

J'aime en ce village
Un jeune berger
Qui n'est point volage
Ni son cœur léger. Gay.
Quoique l'on lui porte envie,
Je l'ayme plus que ma vie.

. . . .

Vien donc, mon amy;
Approche de moy;
Passe ton ennuy,
Il ne tient qu'à toy. Gay.

Henri IV a pu faire les paroles de la romance *Charmante Gabrielle*, mais non pas la musique; elle était antérieure à l'époque présumée où les stances virent le jour. Cette romance fut mesurée et chantée, dit-on, sur un noël musiqué,

du temps de François II ou de Charles IX, par Du Caurroy, maître de chapelle de ces princes, et qui remplit les mêmes fonctions sous les rois Henri III, Henri IV.

Les traditions musicales sont celles qui, dans tous les temps, se sont évanouies le plus vite. Après trois mille ans, *l'Iliade* et *l'Odyssée* sont jeunes encore; après plus de deux mille l'Ilissus, le Thésée, l'Apollon, le Laocoon sont debout, tandis qu'on n'a pas le moindre modèle de ces chefs-d'œuvre sans nombre que la musique prodigua, dit-on, à l'antiquité chez qui presque tous les vers étaient mis en musique. Aujourd'hui même encore les autographes de musique sont ceux qui remontent le moins haut, et dans la collection de M. Aloysius Fuchs, à Vienne, la plus riche de l'Europe en musique autographe de maîtres, on ne trouverait pas une pièce autographe plus ancienne que le règne de Louis XIV, si près de nous. On ne peut donc rien espérer de la main de Du Caurroy, sans compter qu'il ne nous est resté de ce musicien aucun autre chant bien authentique du même genre qui puisse nous mettre sur la voie.

Un livre intitulé *Chansons sur les airs mondains* annonce le timbre du chant dont il est ici question, et lui donne pourtant une origine profane.

Cruelle départie, Malheureux jour,

OU

Ma belle, je vous prie, Dépêchons-nous.

Ce timbre figure en tête d'un cantique imprimé dans *la pieuse Alouette avec son tirelire*, mise au jour en deux volumes, petit in-8 de 1619 à 1621, à Valenciennes (par un père Antoine de La Cauchie ou de La Chaussée, disent les bibliographes). — Les cantiques, affirme l'honnête imprimeur Jean Véruliet, sont recueillis de divers auteurs ou composés de nouveau, la plus part sur des airs mondains et plus communs qui servent aussi de vois à notre alouette pour chanter les louanges du commun créateur. » Les airs nouveaux sont de

Jean de Bettigny, maître des *primitiers* de l'église cathédrale de Notre-Dame de Tournay. Certes si la musique de *Charmante Gabrielle* eût été primitivement composée pour un noël, La Cauchie ou Véruliet n'aurait pas manqué de s'en prévaloir et de crier à la profanation, plutôt que de se voir forcé d'avouer un emprunt fait, comme le dit l'approbation finale : — A ces satyres velus, monstres sauvages, esprits malins, et à ces lamies et sirènes, qui sautent et dansent, et s'entre-crient en leurs temples de voluptés; c'est-à-dire en leurs cercles et danses circulaires, desquelles, suivant saint Bernard, le centre n'est autre que le diable. »

Prétez donc vos airs aux dévots pour être appelés *tisons d'enfer !* Rien cependant n'est plus commun que ces emprunts qui commettent la dignité des cantiques spirituels et les exposent au mépris des railleurs. Il est probable que, suivant l'usage, l'air profane de *Cruelle départie* a passé des salons dans les églises.

Plusieurs veulent que cette mélodie soit empruntée aux airs béarnais que la tradition a conservés. S'il en était ainsi les colligeurs tels que Frédéric Rivarès n'auraient pas manqué de l'estamper en tête de leurs recueils. Les troubadours du pays, tels que le gracieux ténor Lamazou, le rediraient avec les paroles béarnaises de l'ancien temps. D'ailleurs tous ces prétendus airs apportés du Béarn ne méritent pas ce nom, le dessin n'en est pas suivi comme dans la mélodie *Charmante Gabrielle.* Ces cantilènes des Pyrénées, entreprises et conclues en quelques mesures, sans modulation, même à la dominante, ne sont le plus souvent que des appels de bergers, des motifs écourtés, isolés, espèces de ranz des vaches, ne formant pas même un couplet, des fragments qu'il faudrait joindre l'un à l'autre, jusqu'au nombre de trois, de quatre, afin d'obtenir la somme de mesures nécessaire pour le cadre d'un petit air régulier. Je pense donc que le chant *Cruelle départie,* qui, de même que les vers de son refrain, est venu s'adapter à la romance d'Henri IV ou de ses faiseurs, comme l'air de danse des Tricotets a prêté sa mélodie à la chanson

Vive Henri-Quatre ; je pense, dis-je, que l'air *Cruelle départie* est d'origine française. Que Jean Mouton, Du Caurroy, Salmon ou tout autre musicien l'aient composé pour un ballet, une chanson d'amour ou pour être sonné sur le luth ou la viole, c'est ce que je ne puis vous dire.

Viens, Aurore,
Je t'implore,
Je suis gai quand je te voi.
La bergère
Qui m'est chère
Est vermeille comme toi.

Un antiquaire, il est vrai, mais antiquaire numismate, le joyeux chansonnier Dumersan, attribue cette villanelle en cinq couplets au Béarnais sortant de sevrage. Voyez les *Chants populaires de la France*, publiés par Delloye, recueil infiniment ridicule à tous égards, bien que les airs en aient été mis en harmonie par Colet, homme de talent, mais dont le style scolastique et lourd ne convenait point à des cantilènes qu'il fallait présenter avec grace, et dégager d'une foule d'accords nuisibles à la marche de ces mélodies populaires et lestes. L'antiquaire Dumersan a donné tête baissée dans un anachronisme arriéré. Composée à l'intention rétrospective de la belle Fleurette, compagne des premières années du prince de Navarre, cette villanelle est incontestablement d'une facture tout à fait moderne, un vrai trumeau de Boucher de la façon de Sautereau de Marsy, qui la publia dans les *Annales poétiques* et dans l'*Almanach des Muses*.

S'il n'est pas certain que la chanson d'Henri IV à Gabrielle soit de lui, elle peut en être, et, dans le doute, mieux vaut le croire. On s'expose moins sans doute qu'à donner à Charles IX les fameux vers qu'il aurait adressés à Ronsard, suivant des témoignages dont pas un n'est ancien.

Tous deux également nous portons des couronnes;
Mais, roi, je les reçois, poëte tu les donnes.. .

Les œuvres de Ronsard contiennent bien quelques vers de

Charles IX, mais ils sont d'une facture toute différente, et le tour précis et correct de ceux-là révèle une composition moderne indiquant son XVIIIe siècle et la main d'un rimeur exercé. J'attendrai l'autographe impossible pour croire à l'authenticité. Dans tous les cas, le doute serait sans excuse à l'égard des vers non moins fameux de Marie Stuart :

Adieu plaisant pays de France.
. . . .
La nef qui disjoint nos amours,
N'a eu de moi que la moitié;
Une part te reste : elle est tienne;
Je la fie à ton amitié
Pour que de l'autre il te souvienne.

Cette pièce de l'aimable élève de Ronsard, qui fit de jolis vers, mais ne fit pas ceux-là, n'est qu'un adroit pastiche de l'infatigable arrangeur, journaliste, éditeur, traducteur Meusnier de Querlon, qui, dans une confession littéraire dont M. Feuillet de Conches possède l'autographe, avoue à l'abbé Mercier Saint-Léger sa fraude innocente. Mais il y a des choses que l'on répète sans cesse par la seule raison qu'elles ont été dites une fois. A quoi sert que chaque époque littéraire ait sa physionomie propre, ses caractères nettement empreints dans toutes ses productions? A quoi sert que le style, quand ce style existe, soit un moyen de repère aussi sûr, pour reconnaître une pièce, que l'écriture elle-même?

Toute la partie littéraire de cet article sur la romance *Charmante Gabrielle*, appartient à M. Feuillet de Conches. Elle est extraite d'un manuscrit qu'il a bien voulu me confier.

La chanson *Vive Henri-Quatre !* fut parodiée sur l'air des *Tricotets*, danse à la mode avant le règne de ce prince.

Les Folies d'Espagne, air que plusieurs donnent au célèbre violoniste Corelli, d'autres à Broschi (Ricardo), frère de l'admirable chanteur Farinelli (Carlo Broschi, *dit*), n'appartient pas plus à l'un qu'à l'autre; son auteur est inconnu. Le claveciniste français d'Anglebert avait publié vingt-deux variations sur ce thème en 1689, et l'œuvre V de Corelli, qui

contient vingt-quatre variations sur *la Follia*, ne parut à Rome qu'en 1700. Cet air est établi sur des modulations d'un usage alors fréquent et presque général ; modulations qui réglaient la marche de la mélodie, et donnaient un air de famille à toutes les petites pièces de ce genre. La chanson provençale *Fai te lou tegne blu, panturla*, dont la musique est originale au dernier point, et fleure son XII[e] siècle, présente le type des *Folies d'Espagne;* type dont Pergolese a subi l'influence en écrivant le premier duo de son *Stabat mater.* Cet admirable duo procède et module exactement comme *les Folies d'Espagne.*

L'air *du Confiteor* est la mélodie que Du Caurroy mit sur un noël, dont voici le refrain :

Est-il plus grand contentement
Que louer Dieu dévotement.

L'air de la romance : *Que ne suis-je la fougère*, est d'Albanese, sopraniste de la chambre et de la chapelle du roi Louis XV. Dans le recueil de chansons grotesquement *illustrées*, publié par Delloye, on attribue cette mélodie à Pergolese, sans doute à cause de la rime. Riboutté, grand-père de l'auteur de *l'Assemblée de famille*, comédie en cinq actes, en a fait les couplets.

Tous les bourgeois de Châtre et ceux de Mont-l'Héry.

Voici l'origine de ces paroles qui servent à désigner l'air d'un ancien noël ; mélodie sur laquelle on a mesuré tous les noëls satiriques dirigés contre les personnages de la cour sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. Plusieurs ont écrit, écrivent encore *tous les bourgeois de Chartres* au lieu de *Châtre*, c'est une erreur qu'il est bon de signaler à nos chansonniers.

En 1700, Philippe de France, duc d'Anjou, second fils du Dauphin, et petit-fils de Louis XIV, allant prendre possession du royaume d'Espagne et passant par Mont-l'Héry, le curé de cette petite ville, suivi de ses paroissiens, se présente au

prince et lui dit : — Les longues harangues sont incommodes et les harangueurs ennuyeux ; ainsi je me contenterai de chanter à votre majesté :

Tous les bourgeois de Châtre et ceux de Mont-l'Héry
Mènent fort grande joie en vous voyant ici.
Petit-fils de Louis, que Dieu vous accompagne,
Et qu'un prince si bon,
Don, don,
Cent ans et par de là,
La, la,
Règne dedans l'Espagne.

Philippe V, charmé de ce discours facétieux, demanda qu'il lui fût répété : le pasteur chantant obéit, et le roi lui fit donner dix louis. Le virtuose improvisateur ayant reçu la libéralité, dit à son tour *bis ;* et le jeune roi doubla la somme.

La bonne aventure, ô gué !

La cour était à Blois, et le roi de Navarre, Antoine de Bourbon, père d'Henri IV, s'était fait batir non loin de cette ville une maison de campagne qu'il avait nommée *la Bonne Aventure.* C'est là que ce prince menait joyeuse vie, loin des intrigues plus ou moins criminelles de Catherine de Médicis et des siens. Antoine avait donné quelque sujet de mécontentement à Ronsard ; et, pour se venger, ce poète fit une chanson badine, satirique même, sur le voluptueux manoir du roi de Navarre. Tous les couplets de cette chanson, modulée sur un air déjà connu, finissaient par ce refrain :

La bonne aventure, ô gué !
La bonne aventure.

Une femme déguisée en ermite accouche, le 24 février 1657, sur le coche d'eau de Montereau, tandis que ses compagnons,

Les uns, d'humeur assez gaillarde,
Chantaient *Dupont* et *la Guimbarde.*

Loret parle sans doute ici de la chanson *Dupont, mon ami,*

que les ménétriers font encore jouer à leurs écoliers violonistes.

L'air national des Anglais, *God save the king*, est de Carey (Henri), fils naturel de Georges Saville, marquis d'Halifax. Le docteur Harrington, de Bath, en donne la preuve dans une lettre insérée au volume XI, page 386, du *Monthly Magazine*. La duchesse de Perth, en ses *Mémoires*, attribue cet air à Lulli : c'est une erreur.

Pauvre Jacques, quand j'étais près de toi, est la traduction littérale de la romance *Poor Jack*, d'un intermède intitulé *the Whim of the moment*, paroles et musique de Dibdin, mis en scène à Londres; et chanté par l'auteur tout seul, en 1788. Dix-sept mille exemplaires de cette romance furent vendus en quelques semaines; elle n'eut pas un moindre succès en France à la même époque. On en fit des applications politiques à la reine Marie-Antoinette, au roi Louis XVI, au peuple français.

Ça ira ! disait Franklin, en voyant les progrès de l'insurrection américaine. *Ça ira, ça ira !* s'écriait-il à chaque instant après avoir proclamé les victoires de Washington et de ses lieutenants. Aux premiers jours de notre révolution de 1789, *da capo* de celle d'Amérique, le marquis de La-Fayette révèle aux Français le mot favori, le mot incisif du philosophe réformateur, et, pour donner plus d'énergie, de retentissement à cette expression, pour imprimer une activité dévorante à ses résultats, le marquis veut que *Ça ira* devienne le texte, le refrain d'une chanson faite par un homme du peuple. Ladré, chanteur des rues, est choisi pour travailler sur ce thème. Il reçoit l'idée de Franklin, commentée par La Fayette, qui se réserve le droit de revoir la rimaille du parolier sansculotte. Le correcteur n'avait aucun souci du choix, de l'arrangement des mots, des formes du langage, mais il craignait que la fougue républicaine de son rimeur ne lui fît passer les bornes dans lesquelles il desirait le retenir. En effet, Ladré s'émancipa. Deux vers d'un civisme trop brutal, au gré de La Fayette, furent biffés et remplacés

par d'autres de la façon de ce général. J'ai sous les yeux une copie authentique de la première chanson de *Ça ira*, que tant d'autres ayant le même refrain suivirent ; ce manuscrit porte, à droite, à la marge : *Variante du prudent La Fayette*, après ce vers :

Par la force des bayonnettes,

dont l'annotateur Ladré veut laisser toute la gloire à son collaborateur. Est-ce le dépit du républicain ou du poète, qui perce à travers le voile de cette observation légèrement ironique ?

J'ai lieu de croire que le vers supprimé, biffé complètement, remplacé par le marquis était celui-ci :

Il faut couper cent mille têtes.

Le musicien Bécourt venait de publier une contredanse, ayant pour titre *le Carillon national*, que la reine exécutait sur le clavecin ! Ladré s'empara de cet air, déjà popularisé, pour ajuster ses paroles sur une mélodie parfaitement rhythmée. Contredanse bien accentuée, pas accéléré d'une allure entraînante, l'air de Bécourt n'avait pas été fait pour recevoir des paroles et pour être chanté, le développement de son diapason est trop étendu. Les exécutants devaient le commencer dans les cordes les plus basses de la voix, donner à son début, à sa conclusion, une gravité sonore en opposition avec le sens des paroles et le *brio* de la musique, s'ils voulaient se tirer sans encombre de la répétition du motif qui saute, grimpe d'une quinte à la seconde reprise. Cette précaution négligée, il en était presque toujours ainsi, le charivari le plus effroyable ne manquait pas d'éclater sur ce point. Tous s'égosillaient, criaient, sans pouvoir atteindre les hauteurs du *Carillon national*.

Lorsque les travailleurs du Champ de Mars chantèrent *Ça ira* dans les premiers jours de juillet 1790, cette chanson était déjà connue depuis neuf mois. Sa première exhibition avait eu lieu pendant la nuit du 5 au 6 octobre 1789 ; cet air

régla le pas de ceux qui marchaient sur Versailles. La Fayette, à la tête de la garde nationale de Paris, avait reçu du conseil municipal de cette ville l'ordre exprès de conduire, de contenir ce cortège furibond. Le marquis pensa que le meilleur moyen de remplir sa mission était de faire chanter la chanson qu'il avait composée avec Ladré, de faire avancer au pas de charge sa troupe indisciplinée sur l'air de Bécourt. Les corrections et variantes du prudent La Fayette furent alors biffées à leur tour, Ladré put rétablir son texte primitif; et chanter librement :

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira!
Les aristocrat' à la lanterne;
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira !
Les aristocrat' on les pendra.
Si on n'les pend pas
On les rompra,
Si on n'les romp pas
On les brul'ra, etc.

Le *Ça ira* des travailleurs du Champ de Mars n'était pas celui du 6 octobre 1789 ; des centaines de chansons furent ajustées sur la contredanse de Bécourt. Il y eut des *Ça ira* de toutes les couleurs, de toutes les nuances.

L'usage voulait que l'on donnât des aubades sous les fenêtres du roi le premier jour de l'an. Le 1er janvier 1791, la musique de la garde nationale s'y rendit, et, voulant faire allusion à la liquidation des dettes de l'État, décrétée par l'Assemblée Nationale, elle joua sans cesse, uniquement, l'air des *Dettes* (opéra de Forgeot et Champein), dont le re-refrain est

Mais nos créanciers sont payés,
C'est ce qui nous console.

En 1778, Mme de Montesson, que le duc d'Orléans avait épousée secrètement, fait construire une salle d'opéra dans son hotel situé rue de Provence, au lieu même où l'on a bati la cité d'Antin; cette dame y figure avec succès comme au-

teur, actrice et cantatrice, jusqu'en 1785, époque de la mort du duc.

C'est là que l'on entendit pour la première fois, en 1782, un cantique allemand, avec refrain en chœur, un air à couplets qui, dix ans plus tard, devait faire une explosion foudroyante avec les nouvelles paroles que lui donna Rouget de l'Isle, officier du génie. Les triomphes de Gluck portaient la musique allemande au suprême degré de l'estime et de l'admiration, lorsque Julien ainé, violoncelliste de la Comédie-Italienne, présenta cette belle page aux concerts de M[me] de Montesson. La noble assemblée applaudit, accueillit gracieusement un air qui, n'exprimant que des sentiments affectueux et tendres, n'avait point encore cette énergie, cette fierté parfois brutale dont les mille voix du peuple le dotèrent, un air qui devint *la Marseillaise*, et porta le fer, la flamme, le ravage dans les domaines de la féodalité.

Deslauriers, éditeur des opéras de Gluck, assistait à cette exhibition. Imbault, excellent violoniste, y conduisait l'orchestre. Je tiens le fait de ces deux témoins oculaires, auriculaires, et certes bien capables d'apprécier, de retenir un petit air qui figura plusieurs fois sur le programme, et dont la mélodie était répétée pour chacun des couplets. Devenu marchand de musique, éditeur de *la Marseillaise*, en 1792, Imbault se garda bien de contrarier l'opinion du plus grand nombre. C'est en l'an VIII de la république, sous le consulat, que j'eus ma part de cette confidence.

Rouget de l'Isle, officier du génie, était en garnison à Strasbourg en avril 1792. De nombreux volontaires partaient alors pour nos armées; le maire de cette ville, Diétrich, une foule d'habitants devaient accompagner la première colonne de ces braves jusqu'à la frontière prochaine; l'enthousiasme était au comble; il fallait chanter en marchant, les vieux airs monarchiques ne convenaient point à la circonstance, et Rouget de l'Isle composa des paroles qu'il ajusta sur l'air du cantique allemand que l'on avait applaudi chez M[me] de Montesson. Le *Chant de l'Armée du Rhin*, c'est ainsi qu'il

fut appelé dans sa nouveauté, fut exécuté le lendemain aux acclamations du peuple et des soldats. Les régiments de la garnison et des environs de Strasbourg eurent adopté bientôt cette marche du plus beau caractère. Des voyageurs du commerce, qui se rendaient à la foire de Beaucaire, apportèrent cet air et le répandirent dans le midi de la France. Les Marseillais se préparaient alors à se mettre en campagne; ils entrèrent à Paris en chantant les couplets de Rouget de l'Isle; ils les firent exécuter avec pompe sur les théâtres de la capitale, et le *Chant de l'Armée du Rhin* devint *l'Hymne des Marseillais* ou *la Marseillaise*. Voilà comment des stances écrites à Strasbourg, par un Jurassien, sur un air allemand, furent dépaysées au point de prendre le titre de *la Marseillaise.* N'avons-nous pas emprunté plus tard à ces mêmes Allemands une ordure musicale sur laquelle un poète a rimé le *Chant du mont Saint-Bernard* et *la Parisienne?*

L'air de *la Marseillaise* fut attribué, lors de son arrivée à Paris, à Julien, qui l'avait produit chez M[me] de Montesson, à Gossec, à Pleyel, à Méhul, qui l'avaient mis en harmonie complète; harmonie incisive et pleine d'énergie qu'il a dû perdre, lorsque des Vandales musicastres l'ont dénaturé, dégradé, je pourrais même dire avili, en le remettant au jour en juillet 1830. Plusieurs en firent honneur à Dalayrac, disant que c'était le chœur de *Sargines :*

Aux ennemis de la patrie
Allons présenter l'étendart.

Nul au monde ne songeait alors à désigner Rouget de l'Isle comme l'auteur de l'air sur lequel il avait ajusté des paroles. Ceux qui ne connaissaient pas le cantique allemand, cherchaient en vain l'auteur de cette perle musicale. Les 49 airs que Rouget de l'Isle a joints à *la Marseillaise*, en publiant *ses* **Cinquante airs français**, auraient achevé de prouver qu'il n'était que l'auteur des paroles de l'hymne fameux, si les musiciens érudits avaient conservé quelques doutes à cet égard. Depuis un demi-siècle les journaux allemands récla-

maient leur *Marseillaise;* Rouget de l'Isle vivait encore, et je ne voulus pas dire ce que je savais. Le journalisme n'est pas de l'histoire, bien s'en faut. Le gazetier a toujours une revanche à prendre; d'ailleurs, le vent emporte les feuilles quotidiennes. Un livre reste, et si l'historien se tait sur un fait essentiel, d'autres, moins discrets, le révéleront avec accompagnement de critiques dirigées sur un prédécesseur ignorant ou mal renseigné. Les sansculottes ne lisant pas, n'achetant rien, *la Marseillaise* de 1792 se vendit très peu.

Si vous me demandez quel est l'auteur de l'air foudroyant et sublime ayant nom *la Marseillaise*, je vous prierai sur-le-champ de me désigner le musicien de guinguette que l'on doit accuser d'avoir assemblé les notes de *la Parisienne.* Comment se fait-il qu'un chef-d'œuvre tel que *l'Hymne des Marseillais* n'ait pas d'abord produit une explosion musicale, immense, européenne? La romance de *Renaud d'Ast*, de Dalayrac, *Vous qui d'amoureuse aventure*, vous l'expliquera. La musique n'exprime rien par elle-même; les mots et la diction lui feront exprimer tout ce que l'on voudra. Changez les paroles et le mouvement d'un air, pointez et détachez les notes que le musicien liait *con amore*, faites chanter cet air, ainsi transformé, par dix millions de personnes dont ces paroles nouvelles, sympathisant avec leur pensée, excitent les passions; et, sur-le-champ, la romance la plus timide et la plus suave deviendra le cri de guerre ou de vengeance le plus éclatant et le plus énergique. Témoin ces versicules :

Liberté, liberté !
Tout mortel doit te rendre hommage.

Delrieu les fit chanter sur la romance jusqu'alors soupirée dans *Renaud d'Ast*. Rouget de l'Isle mit en évidence un cantique à peu près ignoré, lui fit parcourir le monde en lui donnant des paroles dont la vigueur, l'animation, étaient en opposition constante avec le caractère primitif de sa musique. Le parolier fit tonner les notes que le compositeur allemand caressait avec une onction toute religieuse.

Lorsque des milliers de chanteurs entonnent dans nos églises *Sainte cité, demeure permanente,* et qu'ils attaquent le refrain de ce cantique :

O ma patrie !
O mon bonheur !
Toute la vie,
Sois le vœu de mon cœur !

Voyez-vous le nombreux auditoire s'agiter, se lever, courir aux armes ? Point du tout ; chacun reste à sa place. La musique invite à la guerre, mais les paroles commandent le repos et la paix. Et vous, qui cent fois avez entendu ce refrain, vous ne vous doutez même pas que cette mélodie charmante, placide, naïve, dévotieuse et candide, affectueuse et tendre, n'est autre que le terrible refrain de *la Marseillaise,* reproduisant note pour note le cri de guerre :

Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons.

Ça ira ! s'est fait entendre cent fois à la cour, à la famille de Louis XVIII et de Charles X ; l'orchestre des Italiens le jouait pendant que les suivants de Tancredi chantaient en chœur :

Più dolci e placide
Spirano l'aure.

Le pianiste Moschelès exécutait en variations une marche calquée sur l'air et le rhythme de *Ça ira.* Chose singulière, cette composition était la *Marche d'Alexandre*, l'air favori du rival de Napoléon, de l'autocrate de toutes les Russies !

Nous retrouvons encore ce fragment de mélodie, ce rhythme dans l'*andante* de la symphonie en *fa* de Beethoven.

Le Chant du Départ, hymne de guerre, de J.-M. Chénier, musique de Méhul, est exécuté pour la première fois, à l'Opéra, le 29 septembre 1794, après *Iphigénie en Tauride.* Ce bel air réellement national excite des transports d'enthousiasme ; il figure pendant huit ans à presque toutes les représentations de notre grand théâtre lyrique.

Le Chant du Départ est écrit en prose pompeuse et bien

rimée, ses strophes renferment de belles idées, mais leur coupe est diamétralement opposée aux exigences de la mélodie. Les alexandrins ne sauraient figurer en entier dans une incise de phrase musicale, Méhul les a coupés en deux; et par ce moyen, que la nécessité lui prescrivait, ces versicules ne riment plus. Les meilleurs vers deviennent de la prose rampante sous la plume du musicien, quand le poète n'a pas mesuré ses stances musicalement.

La Victoire en chantant nous ouvre la barrière,
La Liberté guide nos pas;
Et du nord au midi la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.

On voit que rien n'est symétrique dans ce début si ce n'est son irrégularité, reproduite par le second distique. Un lecteur disant ces vers prendra des temps, observera les points et les virgules pour rendre l'idée du parolier et faire sentir l'effet des rimes et des césures. Le musicien est obligé de se régler sur les lois immuables de son art, et renversant l'œuvre littéraire, il va dire avec Méhul :

La Victoire en chantant
Nous ouvre la barrière,
La Liberté guide nos pas;
Et du nord au midi
La trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.

Il n'y a plus de vers, plus de rimes, et les repos masculins, qui foisonnent en ces fragments irréguliers, portent la langueur dans le discours musical en laissant des mesures à moitié vides. Le gachis poétique de Chénier aurait pu se diviser en versets d'une dimension plus petite encore, si l'auteur l'avait cadencé. Le défaut de rimes n'aurait point alors offensé l'oreille.

Les paroles du *Réveil du Peuple*, beaucoup plus mauvaises que celles de *la Marseillaise*, étaient de Sourriguières de Saint-Marc. Pierre Gaveaux, premier ténor du théâtre Feydeau,

compositeur, en avait fait la musique. Cet air, d'une harmonie pauvre, d'une mélodie triviale, produisait cependant beaucoup d'effet quand il était attaqué par des milliers d'exécutants. C'est une vigoureuse colophane que l'esprit de parti, Les frères Gaveaux, éditeurs de musique, vendirent trente-un mille exemplaires du *Réveil du Peuple* en quelques jours.

Héros français, peuple brillant, paroles du comte de Bouillé, musique de Persuis, a des formes gothiques et vulgaires, le refrain marche bien à l'égard de la phrase musicale, mais la déclamation en est fausse et la conclusion de cet air sur une rime féminine, produit une braillade finale d'un très mauvais effet. *La Parisienne* a le même défaut; tous les airs qui s'arrêtent sur une rime faible présentent une incertitude, un éteignoir de cadence bien plus nuisible aux chants populaires qu'à la musique de théâtre, parce que si le comédien ne finit pas son air, l'orchestre au moins est toujours là pour frapper les derniers accords et faire connaître au public que la période est terminée.

La chanson de Persuis, que l'on appela ridiculement *cantate*, fut chantée à l'Opéra le 14 juillet 1815.

La Carmagnole est un air provençal infiniment vieux, sous lequel on peut faire marcher une harmonie élégante et fort originale.

La Tour, prends garde, compte juste deux siècles d'existence. Ébauchée par les drilles, conservée d'âge en âge par les petits enfants, qui l'ont terminée et perfectionnée à leur manière, cette chanson prit naissance à Bourges, et voici dans quelle occasion : — On alla droit à Bourges, et l'on assiégea la tour, qui tint quelque temps; comme elle fut prête à se rendre, M. de Longueville, qui était resté à Montrond depuis le départ de Mme la Princesse pour Bordeaux, se sauva avec M. le prince de Conti, M. de Nemours, et beaucoup d'autres personnes considérables de leur parti. Lorsque la cour eut pris la tour de Bourges, elle la fit abattre, et s'en alla à Poitiers, pendant que l'armée commandée par M. le comte d'Harcourt, composée des meilleures troupes du roi, s'opposait à une

poignée de nouvelles milices, à la tête desquelles était M. le Prince. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1651.

L'air désigné par ces mots *le Carnaval de Venise*, parce que Rodolphe Kreutzer le plaça dans le ballet qui porte ce nom (1816), était connu, gravé depuis longtemps en Italie. Son véritable titre est *la Cifolella*, nom féminisé de son auteur Jean Cifolelli, qui l'écrivit à Venise, il y a cent ans environ, vers 1755.

La chanson *Il pleut, il pleut, bergère*, de Fabre d'Églantine, est musiquée en 1790 par Simon (Louis-Victor), de Metz, qui fut l'un des administrateurs et l'un des violonistes du théâtre Montansier de 1798 à 1807.

L'air *Ce mouchoir, belle Raimonde*, est de Fabre (André), de Riez (Basses-Alpes).

S'il est vrai que d'être deux, de Boieldieu ;
Bouton de rose, de Pradher ;
Je t'aime tant, de Garat ;
L'Ermite, de Romagnési ;
La Nacelle, de Panseron ;
Jeune fille aux yeux noirs, de Labarre ;
Le Fil de la Vierge, de Scudo ;
Gastibelza, de Monpou ;
La Folle, de Grisar ;
La Sentinelle, de Choron ;
Partant pour la Syrie, de la reine Hortense de Hollande ;
Ce qu'il me faut à moi, d'Étienne Arnaud ;
Le Soleil de ma Bretagne, de Loysa Puget ;
Follette, de Thys ;
Le Pâtre, d'Ernest Boulanger ;
L'Échange, de Reber ;
Annetta, en béarnais, de Lamazou ;
Rien n'est si beau que mon village, de Bérat.
Le Pèlerin de Saint-Just, d'Adrien Boieldieu ;
Celui qui sut toucher mon cœur, de Sophie Gail ;
Le Bouquet de bal, de Mme Duchambge ;
Les Vingt sous de Périnette, de P. Henrion ;

Un Pas vers les cieux, de Masini;
Stances de Malherbe, de Delsarte;
L'Ange déchu, de Vogel;
Les Pervenches, d'Amat,
sont des romances dont on a gardé le souvenir, après la grande vogue dont elles ont joui.

L'empereur Napoléon fit saisir chez tous les éditeurs de Paris la romance *Partant pour la Syrie*, de la reine de Hollande, Hortense, justement indigné de ce que ces industriels avaient eu l'insolence de taxer à *six sous* l'œuvre d'une tête couronnée, comme s'il s'agissait du griffonnage d'un amateur vulgaire.

La chanson de *la Croisée*, paroles et musique, est de Ducrai-Duminil.

L'air de *Fleuve du Tage* est de Pollet (L.-M.), harpiste.

L'air de la *Chanson de Roland*, *Le roi des preux, le fier Roland*, est de Dalvimare, harpiste, à qui l'on doit aussi la romance : *Un jeune Troubadour*, élégante et naïve. Je la désignerai mieux en citant les deux derniers vers du premier couplet :

Son épée et sa harpe
Se croisaient sur son cœur.

L'air de *Te bien aimer, ô ma chère Zélie !* est d'Henri Plantade; celui de *Bocage que l'aurore* est du même auteur.

La Chanson de Roland, *Où vont tous ces preux chevaliers*, musique de Méhul, était chantée par l'excellent comédien Michot, dans *Guillaume le Conquérant*, drame d'Alexandre Duval, 1803. Elle a fait le tour de l'Europe avec nos armées.

Duval était aussi maladroit que Chénier en sa prose lyrique. Méhul s'est vu forcé d'abandonner dès le troisième vers de cette chanson, le rhythme énergique, noble et fier qu'il avait adopté pour les deux premiers. L'ignorance du parolier contraint le musicien à débiter d'une manière ridicule, puisqu'elle est bouffonne, le second membre de sa phrase, réponse que l'oreille voudrait trouver identique avec le premier.

Où | vont tous ces | preux cheva- | liers,
L'hon- | neur et l'ap- | pui de la | France? (Excellent).
C'est pour défendre leurs foy- | ers,
Que leurs | bras | ont repris la | lance. (Exécrable).

Après un début admirable, le parolier s'embourbe, patauge, et le musicien est obligé de le suivre. Vous voyez qu'il est impossible de rencontrer des éléments prosodiques plus opposés que ne le sont ceux des deux derniers vers à ceux des deux premiers. Ces deux distiques devaient pourtant concerter ensemble. Un paysan, un soldat, un gamin, un valet de chiens, un caniche même, n'aurait pas commis cette faute d'académiciens.

Grétry s'est vu forcé de faire dire à Blondel :

Monarques, cherchez des amis
Non sous les lau.....riers de la gloire.

Sous les lau m'a toujours paru détestable, et j'ai chanté

Non sous les palmes de la gloire.

Je conseille aux Blondels d'opéra, de concert, d'adopter ma version, elle sauve une horrible dissonance de prosodie.

Dans la romance de *Robert le Diable*, **Va, dit-elle, mon enfant,** substituez le mot *apaiser* au mot insuffisant, trop court, *fléchir*, et vous obtiendrez un résultat heureux pour la mélodie charmante de cet air d'Alice. *Apaiser* donne le moyen de présenter gracieusement les notes que vous ne pourriez articuler qu'en disant *flé-échir*.

O ma tendre musette ! romance d'une simplicité ravissante, est de La Harpe. Les vers en sont mal rhythmés, le musicien Monsigny ne pouvait les scander régulièrement sans dégrader sa mélodie.

L'air de *Charmant ruisseau*, mis en variations par les flûtistes et les pianistes, après avoir été chanté dans tous les salons, est de Domnich (Henri), professeur de cor au Conservatoire de Paris en 1800.

L'air de *la Suissesse au bord du lac* est de Goulé, musicien

de Rouen. Cette mélodie élégante a pris d'autres paroles en entrant à l'église, qui la conservera longtemps : elle y est devenue le cantique, *Sainte cité, demeure permanente.* Écrit pour une voix récitante au premier couplet, et quatre voix récitantes au second, soutenues par un orchestre vocal à six parties, ce cantique produit un effet admirable; c'est ainsi que je l'ai donné dans *le Mois de Marie*, publié sous mon nom.

Le délicieux nocturne de Blangini, 'pour soprane et contralte ou ténor, *Amor che nasce*, est maintenant l'*Ave Maria* le plus affectueux qu'on puisse imaginer.

Toujours, toujours, il est toujours le même, paroles et musique, est une chanson de Beaumarchais. L'air et le refrain sont restés.

La Monaco. La principauté de Monaco, depuis quelque temps est traitée par les journalistes avec bien peu de révérence. Des plaisanteries sont mêmes dirigées contre une chanson vraiment patriotique ayant nom *la Monaco*, chanson française, improvisée après une victoire, et que Bonaparte remit en lumière à l'époque de ses glorieuses campagnes d'Italie. Le répertoire de nos orchestres militaires se composait alors d'une infinité d'airs significatifs, d'airs parlants, bien que les clarinettes n'en fissent entendre que les notes. Les paroles absentes se présentaient à la pensée des auditeurs. *Le Chant du Départ, la Monaco*, telles étaient les cavatines d'entrée et de sortie des aubades que nos musiciens lançaient à l'ennemi ; les bombes, les obus, les boulets, la mitraille, en étaient l'accompagnement ordinaire, obligé.

En 1804, l'empereur Napoléon avait supprimé les mélodies républicaines; *la Monaco* partagea le sort de *la Marseillaise.* Aux batailles d'Austerlitz, de Friedland, de Wagram, Napoléon avait imposé silence à *la Marseillaise*, mais il sifflait malicieusement *la Monaco?* lorsqu'il voyait les ennemis prêts à se débander, à chercher leur salut dans la fuite ou dans les étangs.—Cela vaut-il *la Monaco?*» disait-il à la belle Grassini, à Crescentini, lorsqu'ils venaient d'exécuter admirablement les plus beaux airs, les duos les plus brillants de Pergolese

ou de Paisiello. Quand les premiers rayons du soleil échauffent sa statue, avec un peu de foi, de complaisance, vous entendrez encore le Napoléon de bronze siffler *la Monaco* sur le fût élevé de sa colonne.

Je dois faire connaître l'origine de la chanson et l'importance énorme du petit pays dont on se moque à la journée; il est possible que les railleurs ignorent l'une et l'autre.

Les princes de Monaco vivaient sous la protection de Charles-Quint, mais ils étaient libres. Honoré II étant mineur, les Espagnols avaient fait assassiner son père en 1605, ses tuteurs firent avec l'Espagne un traité, par lequel ils consentirent à recevoir garnison à Monaco pendant la minorité du prince seulement. Quand il fut majeur, les Espagnols ne voulurent point retirer leurs soldats comme ils l'avaient promis. Honoré fut blessé de cette perfidie, et chercha le moyen de recouvrer sa liberté. Corbon, Provençal qui paraissait d'un esprit médiocre, était sage, prudent, dissimulé, capable d'une entreprise hardie et vigoureuse. Honoré lui confia sa peine, et l'envoya secrètement à Paris auprès du cardinal de Richelieu; son éminence l'écouta d'autant plus volontiers que les Français avaient déjà formé le projet de se rendre maîtres de Monaco; s'ils ne l'exécutaient pas, c'est à cause des difficultés que présentait le siége de cette place, à peu près imprenable par sa position escarpée.

Après la négociation de Corbon, Richelieu fit préparer à Marseille, soldats, vaisseaux, munitions et tout ce qu'il fallait pour s'emparer de Monaco dès que le prince Honoré le jugerait convenable. Cela ne put se faire sans que les chefs des états voisins n'en eusent quelque vent, et le gouverneur de Milan, qui l'apprit d'un parent du duc de Savoie, ennemi de la France, en écrivit au commandant espagnol à Monaco, afin qu'il surveillât la conduite d'Honoré. Le commandant soupçonnait si peu l'entreprise, qu'il répondit au gouverneur de Milan de la fidélité de ce prince, ajoutant que le bruit de sa rébellion n'avait d'autre cause que la méchanceté de ses ennemis, etc. Cette réponse, interceptée et remise au prince,

lui prouva que l'on avait découvert son dessein et l'obligea de presser l'entreprise, en redoublant de prudence et d'artifices.

Il contremanda les vaisseaux prêts à s'éloigner de Marseille, et parut ensuite en public avec un visage chagrin, affectant de vouloir délivrer Roquebrune et Menton des factieux, des bandits qui troublaient la tranquillité du pays. Il fit arrêter ces prétendus coupables, et comme leur nombre ne suffisait pas à l'exécution de son projet, il acheva de remplir les prisons avec des innocents. Cette mesure de rigueur était à peine prise, que les Espagnols firent naître un incident qui hata leur perte. Ils demandèrent au prince trois mois de paie, qu'ils prétendaient leur être dus. Honoré fit semblant d'approuver la réclamation; mais, prétextant l'impossibilité d'acquitter cette dette, il leur proposa d'aller à Roquebrune, village riche, qui n'avait point encore payé ses contributions; qu'ils y seraient les maîtres; y vivraient à discrétion, leur protestant qu'il était si touché de la misère des soldats, qu'il aimait mieux leur abandonner ses propres sujets, que de voir de braves militaires souffrir plus longtemps.

Ravis de cette licence agréable, soixante Espagnols sortirent à l'instant de Monaco pour aller s'établir à Roquebrune. Un nombre plus grand de soldats venaient de se diriger sur Nice, afin de mettre cette ville à l'abri d'un coup de main. La garnison de Monaco fut donc assez affaiblie pour que l'entreprise d'Honoré pût être exécutée avec succès.

Tous les officiers espagnols, que le prince avait invités à souper dans son palais furent exacts au rendez-vous. Les soldats étaient de la partie; leurs tables, couvertes de mets succulents, offraient aussi des bouteilles en nombre plus que suffisant; les vins les plus exquis et les plus capiteux étaient libéralement versés par les gens de la maison. Le souper se prolongea fort avant dans la nuit, et ne finit qu'au momeut où le plus grand nombre des soldats furent plongés dans une ivresse complète. Armés jusqu'aux dents, les prisonniers sortirent alors de leur sombre retraite, attenante au palais,

et vinrent fondre sur la garnison. Les officiers se battirent en désespérés ; le prince et son fils furent plusieurs fois en danger de perdre la vie. Enfin, après deux heures d'un combat opiniâtre, tous les corps de garde étant enfoncés, les soldats et la plupart des officiers massacrés, Honoré se rendit maître de la place. Il y fit entrer deux cents habitants armés, qui jusqu'à ce moment s'étaient tenus blottis, couchés au pied du rempart. Corbon arriva d'Antibes avec les vaisseaux envoyés de Marseille, assura la liberté du pays, et chanta le refrain qu'il avait improvisé sur le pont de son navire :

A la Monaco
L'on chasse et l'on déchasse,
A la Monaco
L'on chasse comme il faut.

La nouvelle de cette révolution eut un grand retentissement en Europe ; et comme les princes d'Italie redoutaient le voisinage des Français, le cardinal de Savoie s'interposa. Il offrit au prince Honoré les partis les plus avantageux, des dignités, des sommes d'argent ; Honoré l'en remercia. Otant de son cou l'ordre de la Toison d'Or, il le remit à l'officier espagnol du grade le plus élevé, pour le porter au gouverneur de Milan : — Je rends au roi d'Espagne ce que je tenais de lui, qu'il veuille bien me permettre de garder ce qui m'appartient, » dit-il dans la lettre qu'il écrivit à ce gouverneur. Peu de temps après, le prince de Monaco vint saluer le roi Louis XIII au camp de Perpignan ; il y fut reçu de la manière la plus flatteuse et la plus amicale.

Les conditions du traité, signé le 8 juillet 1641, furent que la France garderait la place pour le prince et ses successeurs, lesquels seraient gouverneurs perpétuels de la garnison, fixée à cinq cents hommes. Que le roi Louis XIII donnerait au prince une terre érigée en duché-pairie (1) ; que soixante-

(1) Le duché de Valentinois (Drôme), dont le revenu s'élevant à 800,000 francs, fut éteint dans sa totalité lors de l'abolition des droits féodaux, en 1790.

quinze mille livres de pension lui seraient assignées sur d'autres domaines, que son fils en aurait neuf mille pendant sa vie, avec une compagnie d'hommes d'armes, et que le roi tiendrait dans le port de Monaco deux galères à la disposition du prince, pour maintenir ses droits sur la mer et ses autres priviléges qui seraient inviolables, et qui lui seraient conservés, toujours avec la souveraineté de la place. Outre ces conditions, Louis fit compter à ce prince vingt-cinq mille écus au camp de Perpignan, et lui donna le cordon de son ordre. Il fallait bien dédommager Honoré II des immenses propriétés qu'il avait en Espagne, et dont un arrêt de confiscation venait de le priver.

En exécution de ce traité, cinq cents Français entrèrent à Monaco avec toutes les munitions nécessaires pour défendre la place. Quelques jours après, une galère d'Espagne, dont le chef ignorait le changement du prince, étant entrée dans le port, fut prise et gardée par les Français. Le cardinal Trivulce vint offrir au nom du roi d'Espagne huit cent mille écus (2,400,000 livres) au prince Honoré, s'il voulait chasser la garnison française et revenir sous la protection espagnole. La république de Gênes avait offert de payer cette rançon, elle redoutait notre voisinage, suivant le proverbe grec : — Sois l'ami du coq et non pas son voisin. »

Le prix offert démontre l'importance de l'objet. La France a protégé le pays de Monaco pendant plus d'un siècle et demi ; ce pays réclame aujourd'hui notre protection ; il veut nous épouser sans dot ; serait-il impossible d'accepter une proposition si galante et si gracieuse ?

Chanson du Mirliton. Savez-vous ce que c'est qu'un mirliton, mesdames ? car c'est vous que cela touche spécialement, uniquement. Pourriez-vous bien me dire ce que signifie ce mot *mirliton*, si souvent employé par les chansonniers et les habitués de la foire de Saint-Cloud, aujourd'hui qu'il n'est plus question des foires Saint-Laurent et Saint-Germain? Qu'est-ce qu'un mirliton ? Vous ne repondez pas, et me regardez avec une surprise inquiète, comme si vous re-

doutiez quelque piége, quelque malice. Rassurez-vous, je suis innocent comme l'enfant qui vient de naître, candide comme le pupille du docteur Pangloss, et tout à fait incapable de vous induire à la moindre idée étrange ou maligne. Puisque vous gardez le silence, il faut donc que je m'explique en termes clairs et précis.

Les galeries du Palais-de-Justice, corridors ténébreux où quelques marchands de parapluies, de pantoufles, quelques loueurs de dominos noirs (à l'usage des jeunes-premiers de la maison, qui n'ont pas encore fait emplette d'un costume de caractère), ouvrent leur magasin peu resplendissant : ces passages humides et crottés, où les écrivains publics se sont réfugiés quand on a détruit les charniers des Saints-Innocents; ces couloirs mystérieux, qui seraient déserts s'il n'y avait plus le moindre plaideur en France, étaient jadis le lieu de réunion éminemment fashionable de Paris; le rendez-vous des galants et des galantes, des rimeurs et des savants, des précieuses et des raffinés; l'entrepôt des livres nouveaux et des modes fraîchement écloses, dont la cour et la ville s'empressaient de savourer le jeune parfum. Les canons des marquis étaient forés, tournés dans la Galerie du Palais, et les dames venaient y choisir leurs ajustements les plus coquets. Elles triomphaient en emportant une commode sur leur tête, et n'étaient pas moins fières que Mlle Augustine Brohan, des *Précieuses ridicules*, quand elle fait briller ses beaux yeux sous ce diadème de linon. L'arsenal de la presse et de la toilette, ces deux puissances qui gouvernent le monde, était en ce palais magique où scintillaient bijoux et diamants à la clarté de mille flambeaux. C'est là que les poètes venaient s'inspirer en la compagnie des sibylles de la mode, sur leurs trépieds assises, cherchant, trouvant quelques chiffons capricieux. En 1634, Pierre Corneille honore d'une comédie ce lieu de prédilection, en donnant *la Galerie du Palais ou l'Amie rivale*. En 1683, Boileau veut-il faire combattre deux escadrons de chanoines, espadonnant avec de gros bouquins, volumes cuirassés,

éperonnés de bois et de fer, c'est la Galerie du Palais qu'il choisit pour champ de bataille. Et nulle pyramide, pas la moindre inscription ne rappelle aujourd'hui le souvenir de tant de gloire! O vanité des choses humaines!

Trève de réflexions philosophiques et décourageantes; poursuivons notre revue rétrospective. Les marchandes du Palais, c'est ainsi qu'on les appelait, sans avoir besoin d'ajouter la désignation des objets de leur commerce. Nous dirions aujourd'hui *marchandes de modes;* ce qui, pour être plus clair, n'en serait pas moins une longue et cacophonique sottise; pourquoi ne pas dire *modistes?*

Les modistes du Palais inventèrent, en 1723, une coiffure en gaze, qu'elles produisirent sous le nom de *mirliton.* Ce mot figura bientôt dans le refrain d'une chanson du Pont-Neuf, dont l'air devint fameux par les innombrables couplets auxquels on l'adapta. Le prévôt de Versailles, prévòt de l'hotel, fut assez maladroit pour le défendre, et cette prohibition ne fit que redoubler l'ardeur, la malice et la fécondité des chansonniers. Le lendemain de sa proclamation, il parut des couplets en mirlitons contre le prévôt, contre les dames de la cour, soupçonnées d'avoir sollicité, provoqué la défense, et de là sur toutes sortes de personnes et de sujets. La plus jolie de ces pièces gracieuses et légères est celle que Piron composa sur *le Jugement de Pâris;* c'est un petit chef-d'œuvre, je le recommande à mes lectrices.

Inez de Castro, de La Motte, ayant été mise en scène à cette époque avec un succès merveilleux, on chanta la parodie entière de cette tragédie sur l'air à la mode. Trois cent soixante-cinq couplets! un pour chaque jour de l'année, autant que Lablache compte de tabatières; plus un, comme ce virtuose dit plus une pour les années bissextiles. Certes les habitués de la Comédie-Italienne devaient avoir du mirliton par dessus les oreilles, Dominique leur en donnait largement. *Agnès de Chaillot* fit fureur, fanatisme, alla jusqu'aux nues, *alle stelle*, grâce à la vogue du mirliton; bien entendu que toutes les actrices, danseuses, choristes et figurantes, chan-

tant le mirliton, étaient coiffées de mirlitons, confectionnés à la Galerie du Palais, où l'inventrice avait pompeusement étalé cette honorable collection des produits de son génie. Les louis d'or portant le millésime de l'année 1723, furent appelés *mirlitons*, et sont encore ainsi nommés par les numismates érudits, qui les colligent et vénèrent à cause de cette singularité.

Voici les deux premiers couplets de la chanson dramatique du joyeux Arlequin. Vous me pardonnerez la suppression des trois cent soixante-quatre autres :

LE ROI.

Reine, je tiens ma promesse,
Et mon fils doit en ce jour,
En épousant la princesse,
Lui donner tout son amour,
Et son mirliton, mirliton, mirlitaine,
Et son mirliton, mirliton, don, don.

LA REINE.

Seigneur, j'ai sujet de craindre
Pour vous mille déplaisirs :
Le prince a beau se contraindre,
Je connais trop les desirs
De son mirliton, mirliton, mirlitaine,
De son mirliton, mirliton, don, don.

La Motte, furieux contre le parodiste, obtint que l'impression d'*Agnès de Chaillot* fût prohibée en France ; il fit parvenir des indemnités pécunaires aux imprimeurs de la Hollande pour empêcher cette publication à l'extérieur. Voilà, certes, de l'argent bien employé ; lorsque tous les soirs Agnès de Chaillot dictait ses 366 couplets à douze cents amateurs avides, curieux de les apprendre, afin de les répéter à leurs amis et connaissances. Les cinq cent mille voix des Parisiens ne suffisaient point à chanter les couplets favoris, il fallait encore un orchestre burlesque pour les accompagner et compléter ainsi la bouffonnerie devenue universelle. On eut recours à la flûte à l'oignon, que l'on multiplia jusqu'à

l'infini, sans arriver de longtemps à contenter les desirs de tous les virtuoses. Cette flûte grotesque prit à l'instant le nom de *mirliton*, fit la fortune des marchands de jouets établis dans la Galerie du Palais, et vint briller de tout son éclat à la foire, alors prochaine, de Saint-Cloud. Quelques plaideurs désappointés, quelques comtesses de Pimbesche peuvent encore se munir de mirlitons à la Galerie du Palais ; mais l'exploitation du mirliton sur une grande échelle est demeurée à la ville de Saint-Cloud. C'est là que les amateurs vont faire leurs achats ; c'est la terre féconde et classique du mirliton.

Schneitzhoeffer avait écrit une symphonie pour un orchestre de mirlitons. Cette facétie musicale fut exécutée dans un salon, devant un nombreux et brillant auditoire, qui l'applaudit avec transport ; Tulou figurait en tête de ces flutistes champêtres.

DAPHNIS ET ALCIMADURA,

Opéra en trois actes.

MONDONVILLE, 1754.

J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, s'était attribué la musique du *Devin du Village*, et celle de *Pygmalion*, composées par Granet, par Horace Coignet, citoyens de Lyon. Mondoville se disait l'auteur des livrets que l'abbé de Voisenon arrangeait ou composait pour lui. Ce musicien les publiait sous son propre nom ; Jean-Jacques en avait agi de même à l'égard de la partition de Granet.

En 1754, Mondonville fait représenter *Daphnis et Alcimadura*, pastorale imitée de *l'Opera de Frountignan*, pièce languedocienne, dont la plupart des airs étaient des chansons populaires de nos contrées méridionales. *L'Opera de Frountignan*, remis en lumière par Goëthe, sous le titre de *Jéri et Bethly*, fut, après quelques essais malheureux, converti définitivement en opéra comique, et s'appelle aujourd'hui *le Chalet*, à l'Opéra-Comique, *Bethly*, à l'Opéra.

Daphnis et Alcimadura offrit une singularité précieuse ; le drame, écrit en languedocien, fut merveilleusement exécuté par Jéliotte, Latour et Mlle de Fel, qui tous les trois Gascons, avaient une prononciation excellente, et n'eurent pas de peine à montrer l'étonnante supériorité de leur langue d'oc sur le patois parisien, qu'une circonstance désastreuse a fait adopter, en France, comme langage national. En célébrant ce triomphe, les écrivains de l'époque n'épargnèrent pas les critiques au dialecte français, qu'ils avaient pu contempler dans toute sa laideur et sa misère. L'ours mal léché parut

plus difforme et plus gauche, quand on eut admiré la jolie et fringante gazelle.

Grimm, dont la briéveté, le silence, m'ont plus d'une fois contrarié, Grimm, qui souvent en dix lignes, en dix mots, rend compte d'un drame lyrique en cinq actes, a consacré dix pages à l'analyse de *Daphnis et Alcimadura*. Il cite les vers languedociens et les traduit en français; oppose les phrases, les mots, les voyelles, aux voyelles, aux mots, aux phrases. L'ensemble et les détails de ce parallèle sont en entier au plus grand avantage de cette langue d'oc élégante, concise, harmonieuse, leste, énergique, sonore au suprême degré; de cette langue pleine de mélodie, que les troubadours nous avaient faite, que Dante et Pétrarque, Cervantès et Caldéron, Camoëns et Guillen de Castro, mêlaient à leurs poétiques récits, et que les Français, devenus barbares, ont abandonnée.

Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur.

J'ai dû signaler ici la guerre littéraire que l'opéra gascon de Mondonville fit éclater à l'instant où le coin du roi, le coin de la reine avaient déposé les armes après la guerre des Bouffons. On était belliqueux alors. Daphnis et l'aimable Alcimadura triomphaient, il est vrai; leur mélodieux langage avait enchanté, ravi la majorité du public; mais le patois parisien comptait des sectateurs pleins de zèle, qui protestaient quand même. En 1768, Mondonville imagina de faire un nouveau succès à *Daphnis et Alcimadura* en le traduisant. Le charme s'évanouit, le parti de l'opposition même ne voulut pas de la pièce favorite ainsi travestie, enlaidie : chute complète, enterrement soudain. Une reprise de cet ouvrage, traduit en français, n'eut pas de meilleurs résultats en 1773. Si l'on ne revint point alors au texte languedocien, c'est que Jéliotte et Mlle de Fel, ayant quitté le théâtre, on n'avait plus d'acteurs gascons à l'Opéra. 24,000 livres, pour 24 représentations de *Daphnis et Alcimadura*, avaient été proposées à Jéliotte en 1762, sept ans après sa retraite. Le

refus de ce ténor décida Mondonville à traduire sa pièce. Dauberval la convertit en ballet en 1778; nouveau succès pour l'opéra languedocien.

La vogue immense de *Daphnis et Alcimadura* mit le languedocien à la mode. La Comédie-Italienne fit écrire par un auteur provençal et représenta *Teseo*, parodie de *Thésée* de Quinault, remusiqué par Mondonville : on battit ce compositeur avec ses propres armes.

De Lafont et Mouret avaient déjà fait un essai du même genre dans *la Provençale*, entrée ajoutée à leur opéra-ballet, ayant pour titre *les Fêtes de Thalie.* Des acteurs provençaux y chantaient en provençal, on les applaudit beaucoup ; mais comme le reste de la pièce était écrit en français, le succès de cet acte n'excita pas de rumeur littéraire. L'épreuve tentée avec bonheur par de Lafont et Mouret engagea Mondonville à donner ensuite un drame lyrique, en trois actes, écrit en languedocien. La cavatine brillante et leste du *Barbier de Séville : Largo al fattotum della città*, que j'ai traduite en provençal, chantée avec une verve toute méridionale par Gassier, un de nos meilleurs barytons, a produit un merveilleux effet sur le grand théâtre de Marseille, en novembre 1845. On a desiré l'entendre une seconde fois, des houras électriques d'applaudissements l'ont saluée à deux reprises.

La langue romane fut proscrite par les rois de France qui, dès le treizième siècle, se servaient de la langue française pour la promulgation de leurs ordonnances, qu'ils transmettaient en latin ou en français aux habitants des pays de langue d'oc. Ainsi la langue romane, ce bel idiome des troubadours, n'avait plus aucun moyen de se produire et de se maintenir hors du cercle étroit de l'usage domestique dans lequel elle resta reléguée.

L'imprimerie ne reproduisit dans ses premiers temps que des œuvres écrites en langue d'oil, et négligea les ouvrages des troubadours. Les formes, les expressions qui tenaient à leur idiome étaient repoussées par les écrivains barbares du nord de la France, dont il fallait adopter les formes, les ex-

pressions. Ronsard déplorait encore cet abandon. Voici comment il s'exprime en son *Abregé de l'Art poétique :*

— Aujourd'hui, parce que notre France n'obéit qu'à un seul roi, nous sommes contraints, si nous voulons parvenir à quelque honneur, de parler son langage ; autrement notre labeur, tant fût-il honorable et parfait, serait estimé peu de chose ou peut-être totalement méprisé. »

— Il y a cette différence entre ces trois langues, la française, l'espagnole et l'italienne, que celle-ci doit une partie de son mérite et de sa douceur, à ce tour particulier, à cet usage qu'elle a d'exprimer tout en diminutifs, et par là elle est très propre au langage de l'amour. L'espagnole tire sa pompe et sa noblesse des expressions gigantesques et des hyperboles qui lui sont ordinaires. Pour la française, elle semble tenir entre les deux un juste milieu. Elle paraît faite pour l'expression de la raison, ne représentant les choses que comme elles sont. C'est par là qu'elle est plus propre pour l'histoire, la controverse, la théologie et la philosophie. Charles V l'appelait *la langue d'État.* Les langues commencent par la nécessité, se corrompent et se perdent par l'affectation. » Scaliger pouvait ajouter : — Et les soins des académies.

— Si Henri IV avait eu la fantaisie de transporter la capitale dans sa patrie, et de donner à Paris un ciel toujours pur et serein, un climat doux qui inspire la gaieté, le bonheur, le langage que l'on parle dans les provinces méridionales du royaume, serait devenu la langue de la nation, et le gascon aurait été le langage des Corneille, des Racine et des Voltaire.....

» Par la même raison que la langue française n'est pas musicale elle ne saurait être poétique. Comment une langue qui ne se permet presque point d'inversion, qui marche toujours d'un pas égal, uniforme, pourrait-elle convenir à ces cerveaux déréglés que nous appelons *poëtes* et *musiciens ?* Mais, dit-on, c'est du moins la langue des sages et des philosophes. La raison, la sagesse aiment à parler français ; la

clarté, la précision, l'énergie font le mérite de cette langue. Soyons de bonne foi, et disons que ces attributs font le mérite des écrivains français et nullement de leur langue. Cette langue est naturellement embarrassée, la difficulté seule des relatifs, des équivoques faites à chaque ligne, prouvent la vérité de ce que j'avance. Il ne faut donc pas mettre sur le compte de la langue ce qui est le mérite de ceux qui la parlent. Descartes a porté la clarté et la précision dans les esprits, mais il n'a pu changer la langue. De même les Français ont eu de grands génies pour la poésie sans que leur langue soit poétique; et par la même raison, je soutiendrais contre M. Rousseau, que les Français pourraient avoir des musiciens sublimes, quoique leur langue ne soit point musicale.....

» Que l'on compare le génie, la hardiesse, la simplicité, la flexibilité, l'expression de la langue italienne avec la timidité, le maniéré, l'uniformité et la sévérité des règles de la langue française, on n'est pas étonné que les Italiens aient eu des Tasse, des Arioste, mais on est surpris de trouver des Corneille et des Racine en France. La langue italienne a pour le génie et la mécanique, autant d'avantage sur la langue française, que le sentiment en a sur la galanterie. La galanterie est toujours froide, le sentiment est sans cesse touchant. Si l'idiome du Languedoc était devenu la langue des Français, elle aurait été plus mesurée, d'une prosodie marquée et par conséquent infiniment plus susceptible de musique et de poésie. Quoi qu'on dise de la prosodie française, de son existence et de sa nécessité, il n'y a pas, dans tous nos poètes, *quatre vers de suite*, que l'on puisse scander avec la sévérité que les autres langues exigent. Le languedocien est beaucoup plus sonore et plus agréable à l'oreille. »

Si les vers français ne peuvent être scandés, c'est qu'ils n'ont pas de mesure; c'est que l'accent ne se rencontre pas sur les mêmes pieds, sur les endroits où l'oreille l'attend, le réclame, le commande impérieusement. Le vers n'existe que par la symétrie des temps; et les vers français n'ont aucune

mesure symétrique ; donc votre prose consonnante, poétique seulement par les idées, vos lignes rimées ne sauraient être considérées comme des vers. Cette prose s'adapte fort bien à la tragédie, à la comédie ; les acteurs briseraient les vers afin de les priver d'une cadence que l'on ne veut pas rencontrer dans le dialogue dramatique (1). Ce discours doit avoir l'allure noble, élégante et souvent familière de la conversation. Comme le vers n'existe pas dans nos drames, les comédiens français disent admirablement et sans contrainte la prose merveilleuse de Corneille et de Molière, de Racine et de Regnard. L'absence des vers est un avantage pour nos tragédies et nos comédies ; mais s'il s'agit de la poésie qui doit s'unir à la musique, la question change. Cette prose consonnante, sans mesure, sans accent, sans rhythme, sans cadence, sans dessin, sans intention de faire bien ou mal ; ce désordre constant, et qui certes n'est point un effet de l'art ; cette aggrégation de mots jetés au hasard, ce discours sublime par la pensée, poétique par le choix et le bonheur de l'expression, spirituel et malin par les traits qui viennent le brillanter, est un chef-d'œuvre de maladresse, de gaucherie insigne, un travail d'écolier ignorant, un effroyable gachis, qui fait dresser les cheveux sur la tête du musicien, et désespère toute oreille sensible à l'harmonie du langage. Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, les stances du *Cid* et de *Polyeucte*, les odes, les cantates de J.-B. Rousseau, les opéras de Quinault, de Roy, de Bernard et de leurs successeurs, les chansons de Panard, de Désaugiers, de Béranger, tout ce que la littérature française a de chefs-d'œuvre prétendus lyriques est écrit en prose vile et rebutante pour les musiciens.

---

(1) — Mlle Lecouvreur possédait toute l'intelligence, la finesse et l'art que nous admirions dans Mlle Clairon ; mais elle avait infiniment plus de sensibilité, d'entrailles. D'ailleurs, elle rompait davantage la mesure du vers ; ce qui donnait un air beaucoup plus naturel à son débit, et venait augmenter l'illusion du spectacle. »

De la Porte, *Anecdotes dramatiques.*

— On dirait que c'est d'une géométrie toute élémentaire, de la simple ligne droite que s'est formée la langue française; et que ce sont les courbes et leurs variétés infinies qui ont présidé aux langues grecque et latine. La nôtre règle et conduit la pensée; celles-là se précipitent et s'égarent avec elle dans le labyrinthe des sensations, et suivant tous les caprices de l'harmonie: aussi furent-elles merveilleuses pour les oracles, et la nôtre les eût absolument décriés.

» Il est arrivé de là que la langue française a été *moins propre à la musique et aux vers qu'aucune langue ancienne ou moderne :* car ces deux arts vivent de sensations; la musique surtout, dont la propriété est de donner de la force à des paroles sans couleur et d'affaiblir les pensées fortes : preuve incontestable qu'elle est elle-même une langue à part, et qu'elle repousse tout ce qui veut partager les sensations avec elle. Que Orphée redise sans cesse : *J'ai perdu mon Eurydice*, la sensation grammaticale d'une phrase tant répétée sera bientôt nulle, et la sensation musicale ira toujours son train. Et ce n'est point, comme on l'a dit, parce que les mots français ne sont pas sonores, que la musique les repousse; c'est parce qu'ils offrent l'ordre et la suite, quand le chant demande le désordre et l'abandon. La musique doit bercer l'ame dans le vague et ne lui présenter que des motifs. Malheur à celle dont on dira qu'elle a tout défini. » RIVAROL, *de l'Universalité de la langue française.*

Lorsqu'un apologiste fait de pareils aveux, la critique peut s'exprimer sans crainte. Après avoir écarté prudemment l'espagnol et l'italien, Rivarol accorde la palme au français qui n'a plus d'autre concurrent que l'anglais. Une jeune femme serait-elle bien flattée de recevoir le prix de la beauté qu'une guenon lui disputerait?

— La preuve que sa poésie est nulle, c'est qu'il est encore à s'en apercevoir; » dit le philosophe Diderot en parlant du peuple français.

Je retrouve cette phrase identique dans les œuvres de Mercier, et me garde bien d'accuser de plagiat ce répétiteur

infiniment judicieux : les vérités proverbiales appartiennent à tout le monde.

Diderot ajoute, en désignant les paroliers de son époque : — Ils ne savent pas encore ce qu'il faut destiner à la musique, ni par conséquent ce qui convient au musicien. La poésie lyrique est encore à naître ; mais ils y viendront à force d'entendre Pergolese, Hasse, Terradellas, Traetta et les autres ; à force de lire Métastase, il faudra bien qu'ils y viennent.

— Quoi donc, est-ce que Fontenelle, Quinault, La Motte n'y ont rien entendu ?

— Non, il n'y a pas six vers de suite dans tous leurs charmants poèmes qu'on puisse musiquer. »

Est-il naïf notre brave Diderot, lorsqu'il pense que les paroliers français doivent entendre et comprendre parce qu'ils sont bien avantagés en oreilles ? Le Psalmiste les désignait quand il disait : *Aures habent et non audient.* S'ils avaient quelque sentiment, quelque idée de la mélodie du langage, ils auraient depuis longtemps cessé d'écrire en vile prose. Ils négligent mesure et cadence parce que ne les sentant pas, ils n'en sauraient comprendre l'indispensable nécessité.

— Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe et de J.-B. Rousseau, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite favorablement disposés pour un phrase de chant : c'est bien le même nombre de syllabes, mais nulle correspondance, nulle symétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux. Le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second. » Marmontel.

— C'est la moins poétique des nations policées, » a dit Voltaire en parlant des Français.

Le roi musicien Charles IX avait prescrit aux poètes français de mesurer leurs vers. Il est malheureux que les successeurs de ce prince n'aient pas tenu la main à l'exécution d'une loi si précieuse. Elle devait hâter la civilisation poétique de notre nation, plongée encore dans les ténèbres de la barbarie.

En accordant à Baïf des lettres patentes pour l'établissement d'une académie royale de musique en 1570, le roi veut, exige, commande impérieusement que ce poète et ses collaborateurs Ronsard, etc. — renouvellent aussi l'ancienne façon de composer vers mesurez, pour y accommoder le chant, pareillement mesuré, selon *l'art métrique* » (des Grecs et des Latins).

> Et le moyen que d'un pas assuré
> Marche en cadence un vers sans prosodie.
>
> MARMONTEL, *Polymnie.*

La Beaumelle va plus loin, et dit, en sa vingtième lettre à Voltaire :

— Non seulement nous n'avons point de poésie, mais nous ne pouvons en avoir. Notre langue est trop méthodique, trop pauvre, trop froide, pour se prêter à l'enthousiasme. Qu'est-ce qu'une poésie sans images, une versification sans harmonie ? Nous avons des beautés nationales : nous n'en avons point qui appartiennent à tous les temps, à tous les lieux. Aujourd'hui on ne lit presque plus de vers. Et s'il en faut croire M. de Fontenelle, qui a été si longtemps témoin des progrès de la raison humaine, dans cent ans on n'en fera plus. La rime qui charmait l'oreille de nos pères, fatigue la nôtre. Nous commençons à sentir combien il est inutile de cultiver un art auquel la mécanique de notre versification et la timidité de notre langue ravissent le caractère musical et pittoresque dont il ne saurait se passer. Dans quel de nos poètes trouve-t-on l'*os magna sonaturum*, et le *ut pictura poesis*, qu'exige Horace ? Les étrangers qui lisent avec délices Virgile, Homère, ne lisent qu'avec dégoût vos meilleurs vers. Corneille et Racine leur plaisent, non comme poètes ou versificateurs, mais comme esprits supérieurs dans l'art d'exciter les passions par la seule force de la vérité. Ils leur plairaient davantage, s'ils étaient dépouillés de ce retour des mêmes sons, dont le vice un instant dérobé à l'attention par la beauté des sentiments, des pensées, des situations, reparaît bientôt, toujours accompagné de l'ennui. »

Vous croyez peut-être que je vais m'appuyer sur l'opinion de Vossius, de Huet, évêque d'Avranches, du président de Brosses, de J.-J. Rousseau, Grimm, La Beaumelle, Diderot, Rivarol, Marmontel, etc., et dire avec eux que la langue française n'étant pas musicale ne saurait être poétique ; non. Cet insipide baragouin sera poétique, sera musical, lorsque vous aurez étudié le mécanisme du vers et surtout le mécanisme du langage, ignoré jusqu'à ce jour de tous nos écrivains ; lorsque vous aurez formé votre oreille aux douces ondulations du rhythme, à l'énergie de l'accent à propos amené ; quand vous l'aurez exercée au charme délicieux de la cadence, à la victorieuse puissance du mètre. L'aveugle se soucie fort peu que sa chambre soit jaune, verte, rose ou noire. Aveugles en poésie, vous n'observez pas les règles de la versification rhythmée, règles que les sauvages n'ignorent pas, vous ne les observez point parce que vous n'en soupçonnez pas même l'existence et l'impérieuse nécessité. En voyant la structure grossière de vos lignes rimées, on est tenté de croire que vous les mesurez avec un fil, comme faisaient les nonnettes de Montdevergues.

Attaquer et tenir la note avec autant de grace que de justesse, triller et lancer des roulades pleines de vigueur et de légèreté, n'est pas l'œuvre d'un jour. Le travail le plus opiniâtre a seul pu conduire le chanteur au point culminant où vous le voyez arrivé. Sa belle voix, son intelligence musicale, ses exercices le rendent audacieux, infaillible. Faites donc *vocaliser* votre oreille, rendez-la sensible à l'harmonie du langage poétique, et soyez certain qu'elle ne vous laissera plus écrire, pas même penser un vers faux ! Si vous mesurez vos stances, vos couplets, croyez qu'ils seront poétiques dans toute l'acception du mot, et dès lors vous aurez fait les trois quarts de l'œuvre du musicien. Vous pourrez même, à l'exemple des Latins, des Italiens, des Allemands, des Espagnols, des Provençaux, vous affranchir souvent du joug atroce de la rime, de cette lèpre littéraire qui fait dire tant de bêtises aux rimeurs les plus illustres de notre nation. Le patois parisien,

que plusieurs nomment *langue française*, peut être encadré sans efforts dans des vers irréprochables, témoin *les Djinns* de Victor Hugo. Réglez-vous sur ce type excellent.

Grimm nous dit que le français est la langue des sages et des philosophes. Grimm se trompe encore. Le français est la langue des huissiers, des avoués, des greffiers, des tabellions, des feuilletonnistes romanciers, des politiques infiniment loquaces, de tous ceux enfin qui veulent dire obscurément en trois pages, ce que l'on pourrait exprimer avec une clarté parfaite en vingt lignes. Et voilà pourquoi la diplomatie s'en est emparée. Long, lent, lourd, sourd, gourd, sans vigueur et sans charme; pauvre, indigent, misérable en rimes le plus souvent employées; d'une abondance désastreuse pour les consonnances dont elle n'a que faire; hérissé de mots, qui s'entrechoquent à chaque phrase, d'hiatus intolérables puisqu'il n'a de muet que le quart d'une voyelle; il ne marche pas, il rampe, se traîne ventre à terre. Sa prolixité filandreuse et désolante rend la traduction des poètes anciens et modernes impossible : paraphraser, amplifier, divaguer, extravaguer, faire des chries, des homélies, bourrer de paille, de litière ou de fumier, n'est pas traduire. Au rebours des autres langues, le français est infiniment plus verbeux en vers qu'en prose. Le traducteur n'est-il pas obligé de cheviller à chaque instant un vers inutile, parasite, afin de préparer la rime ou bien pour répondre à son appel? Dans les œuvres de son invention, le poète français n'est-il pas contraint de vous montrer à chaque instant la triste et rebutante image,

> De deux alexandrins côte à côte marchants,
> Dont l'un est pour la rime et l'autre pour le sens?
>
> VOLTAIRE, *Épître au roi de la Chine.*

> L'ame et le corps, hélas! Ils iront deux à deux
> Tant que le monde ira,—pas à pas,—côte à côte,—
> Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs.
>
> ALFRED DE MUSSET, *Namouna*, XLIX.

Pour nous donner ce beau vers, qu'Aristie adresse à Pompée,

> Rendez-le-moi, seigneur, ce grand nom qu'elle porte.

L'auteur de *Sertorius* n'a-t-il pas été forcé de le faire précéder par cette cheville immense et ridicule ?

> Et ce nom seul est tout pour celles de ma sorte.

Les *pourcelles* seraient-elles par hasard *de la sorte* des pourceaux ? Le poète nous baise affectueusement sur la joue ; mais c'est après qu'il nous a souffletés.

> Mais, sans examiner si *vers les antres sourds*
> *L'ours* a peur du passant, ou le passant de l'ours.

Remercions Boileau de n'avoir mis qu'un hémistiche inutile, parasite, en ces deux vers de la *Satire VIII. Sourds l'ours* est un effet sonore qui n'est point à dédaigner.

— C'est une bride attachée au cou du cheval avec des aiguillettes, » disait Malherbe quand on lui montrait des vers bourrés de mots inutiles.

> Ils devraient, ces auteurs, demeurer dans leur grec,
> Et se contenter du respect
> De la gent qui porte férule.
> D'un savant traducteur on a beau faire choix :
> C'est les traduire en ridicule,
> Que de les traduire en françois.
>
> PERRAULT.

— C'est une idée malheureuse que de traduire les anciens; c'est une idée plus malheureuse encore que de traduire les poètes; mais il n'y a point d'idée plus malheureuse que de les traduire en vers. » CHARLES NODIER, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, XXXVIII, page 285.

L'aspect seul d'une traduction française, ayant le texte mis en regard, vous montre que la version remplit une page entière, tandis que l'œuvre originale en couvre à peine la moitié. Cette progression, ce rapport d'un à deux est énorme sans doute; il peut s'augmenter encore, s'élever à la proportion formidable d'un à trois, et donner ainsi la différence observée entre la marche d'un piéton, et celle d'un agile coursier. Cet infortuné français, véritable tristapattes des littératures, s'aviserait-il de monter à cheval ? le latin, le

languedocien, filant alors avec la prestesse de la vapeur, conserveraient toujours leur immense avantage.

Je n'avance rien sans le prouver; sept vers et demi de Lucain (1) fournissent à Bréboeuf la matière de vingt lignes rimées; il en donne cent soixante à l'insipide et verbeuse parodie des sept premiers vers de cette même *Pharsale* qu'il essaya de travestir, en suivant l'exemple doublement périlleux de Scarron. S'il vous plaît de relire l'admirable apostrophe du livre IV de *l'Énéide*, vers 523 :

> *Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus autor,*
> *Perfide ;*

vous verrez que le discours sublime, véhément, rapide et concis de la reine de Carthage est renfermé dans 24 vers. Delille a doublé la dose en sa paraphrase; et, sans pitié pour le désespoir et les poumons d'une amante abandonnée, il lui fait expectorer 48 alexandrins ! Quel *agitato,* bon Dieu ! cherchez une virtuose qui puisse en affronter les périls.

Un Provençal, un Gascon vous traduira sur-le-champ ce même discours, il le traduira dans une langue harmonieuse et limpide, aussi bien sonnante que celle de Virgile, il le traduira vers pour vers ! car c'est ainsi qu'il faut nécessairement reproduire l'œuvre des poètes. Examinez les versions françaises d'Horace, de Martial surtout, vous verrez la progression passer d'un à quatre, d'un à six; oui, d'un à six ! et le piéton s'efforcera de lutter alors contre le télégraphe.

Racine traduit les hymnes de l'Église vers pour vers; mais ses lignes rimées renferment quatre ou deux syllabes de plus que les vers latins.

Voici comment l'abbé Lattaignant traduit ce joli vers de *la Secchia rapita :*

> *Parea lignudo sen latte tremante.*

---

(1) . . . . *Sed non in Cæsare tantùm*
Nomen erat, non fama ducis : sed nescia virtus
Stare loco, solusque pudor non vincere bello, etc.

Comment peindre ce sein charmant?
Le comparer à de l'albâtre;
Disons plutôt qu'en se mouvant
Chaque cœur en est idolâtre,
Et qu'on le voit tout ressemblant
A du lait caillé tremblotant.

La version est complète; rien de l'idée poétiquement gracieuse de Tassoni, rien n'est oublié. Le traducteur s'est mis à son aise; il a fait six vers détestables avec la matière d'un seul, et n'a pu garantir son amplification d'une faute de grammaire, d'une amphibologie.

Il fallait pour tenter une telle entreprise,
L'audace des Romains et tout l'or de Venise.

C'est ainsi qu'un rimeur lanternois traduit, en quinze mots, cette inscription posée sur la grande muraille des Lagunes : *Ausu romano, auro veneto.*

Voltaire, écrivant à Cesarotti, traducteur excellent de *Zaïre*, de *Tancrède*, etc. s'exprime ainsi : — Votre langue italienne dit ce qu'elle veut, la nôtre dit ce qu'elle peut. »

Levant un long regard vers le céleste empire,
Cherche un dernier rayon, le rencontre et soupire.

Reconnaissez-vous dans ce distique chevillé, dans cette lourde et fade multiplication de mots, le vers admirable

Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ?

Le voici traduit en langue d'oc :

Cerquet ôu cier lou lum, gemiguet d'ôu trouvà.

Comparez et jugez.

Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te, veniente die, te, decedente, canebat.

Montrez-moi quelque imitation française qui reproduise, même en lanternois, tous les diamants enchassés dans ces deux lignes merveilleuses? Ils vont se ranger sans effort pour défiler sous la plume d'un Provençal.

Tu, sa douça mouyè, tu que soul maï quittava,
Tu, qu'ôu venèn dôu jour, tu qu'ôu fugèn, cantava.

Vous voyez que j'affronte les difficultés les plus redoutées. Permettez-moi d'ajouter encore un exemple.

Plôu touta la niù plôu, et lou matin li joya :
Ame Cesar, Jupin a partegea l'anchoya.

Yèu faguere li vers, l'autre aguet li-z-ounour.

Ansin vous, noun per vous, biôu tirassas l'araire.
Ansin vous, noun per vous, mousca fasez lou mèu.
Ansin vous, noun per vous, môutoun sias de lanaire.
Ansin vous, noun per vous, nisas, pichò-z-ôussèu.

Le charme de la mélodie latine, les vers du Mozart de la poésie, m'entraîneraient trop loin, je traduirais Virgile tout entier : arrêtons-nous ici.

Viras l'aiga, pichò, li prats ant proun begù.

M. E. Littré nous a donné la traduction fidèle, vers pour vers, du premier chant de *l'Iliade*, en ayant recours au vieux français, langue aussi poétique, mais non pas aussi mélodieuse, aussi bien sonnante que le provençal. Cette œuvre infiniment remarquable a paru dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1847.

Chateaubriand a traduit *le Paradis perdu* de Milton en prose claire, quelquefois suave et toujours énergique et précise. C'est ainsi que nos poètes doivent traduire les épopées anciennes et modernes, en ayant soin d'éviter les cacophonies qui dégradent trop souvent les périodes ambitieuses de l'auteur des *Martyrs*.

Que vous est-il resté de toutes ces traductions d'Homère et d'Anacréon, de Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Lucain, de Lucrèce, de Stace, du Dante, de l'Arioste, du Tasse, de Milton, de Camoëns, etc., etc. laborieusement rimées en français ? Que vous est-il resté du travail immense et toujours délaissé de tant de bénévoles gateurs de prose ? — Rien, direz-vous, pas même un infortuné distique. » Je ne suis pas aussi

cruellement sévère ; je dois vous consoler en vous montrant l'ouvrage dont tous ces aligneurs de nobles alexandrins se sont moqués depuis sa publication, c'est-à-dire depuis plus de deux siècles : c'est vous désigner *le Virgile travesti* de Scarron. C'est le seul *Virgile* français et rimé qu'on lise encore, et dont on cite des fragments. Scarron paraphrase ainsi que ses confrères traducteurs, j'en conviens ; mais ses amplifications burlesques sont justifiées par le genre qu'il a choisi. Sa verve pétulante et comique peut l'emporter au delà des bornes, et vous lui pardonnerez en faveur de ses facéties originales et divertissantes. Libre dans ses allures, si Scarron paraphrase c'est qu'il le veut bien; ses confrères épiques alongent fastidieusement la courroie, par la raison qu'il leur est impossible d'en agir autrement. Que d'imitateurs ont voulu suivre les traces de Scarron et faire du burlesque après lui ! Tous ont échoué dans une entreprise qui semblait promettre des succès faciles. Il a terrassé tous ses rivaux; n'est-ce pas une preuve suffisante de son talent, de son génie même ? car vous n'êtes pas injustes au point de refuser du génie à Callot. La version grotesque du fameux *Quos ego... !* n'est-elle pas encore sans égale, malgré les efforts de tous nos traducteurs sérieux de *l'Énéide ?*

— Par la mort....! » il n'acheva pas,
Car il avait l'ame trop bonne :
— Allez, dit-il, je vous pardonne,
Vitement tirez-vous d'ici.

Le Virgile travesti, Livre I

L'hexamètre des Grecs, des Latins est trop long pour qu'il soit possible d'en introduire toute la matière dans un alexandrin français. Veut-on déployer cet hexamètre dans deux alexandrins ? Il est trop court. Vous êtes alors obligés de recourir à la bourre des inutilités pour combler le vide, et prolonger votre second vers resté boiteux. Scarron seul a pris le bon parti, suivi la bonne route, en usant d'un moyen terme, d'une équation d'algébriste : il traduit l'hexamètre

latin par deux petits vers de huit syllabes. Si les Français possèdent jamais une traduction estimable de *l'Énéide*, ou de tout autre poème de ce genre, croyez qu'elle sera disposée d'après le précepte et l'exemple donnés par le rusé travestisseur.

Le lanternois est embarrassé d'une foule d'articles, de pronoms, de particules, de prépositions, de négations, etc., *le*, *du*, *de la*, *que*, *qui*, *tu*, *je*, *vous*, *nous*, *au*, *aux*, *un*, *une*, *non*, *ne*, etc. qui viennent alonger inutilement le discours. Le latin, le provençal, l'italien, l'anglais, etc. marchent libres de ce vain attirail de petits mots dont la présence rend toute traduction en vers français impossible. *Couma*, *farez*, *farèn*, comme *vous* ferez, *nous* ferons; voilà cinq mots pour en traduire trois. *Pope's Windsor Forest*, *la* Forêt *de* Windsor *de* Pope; *Beauty's charms*, *les* charmes *de la* beauté. Trois mots contre six; deux mots contre cinq. *Cristal palace*, *le* palais *de* cristal. *Cristal palace* est aussi bref que *urbs Roma*, *la* ville *de* Rome.

Wat is your sex's earliest, latest care,
Your heart's supreme ambition?—To be fair.

Quel est *le* premier, *le* dernier soin *de* votre sexe,
La suprême ambition *de* votre cœur?—Être belle.

Afin de prouver que tous ces petits mots, insectes parasites qui dévorent le français, peuvent être supprimés sans nuire à la clarté du discours, qui deviendrait ainsi plus énergique, plus leste et surtout plus harmonieux, je vais donner une pièce écrite en vers provençaux, avec sa traduction littérale et purgée de toutes les inutilités dont on accable, dont on assomme le français.

LOU GRAND BAL.

Que soun bella, ti-z-armounia,
Tranquila niu dòu mes de mai!
L'oumbra canta si litania,
Quand lou jour se teisa et s'en vai.

Ya giu de repau sus la terra,
Priera et louange sens fin,
Touti, de touti li maniera,
Celebron soun òuvrier divin.

LE GRAND BAL.

Quel' sont belles tes harmonies,
Tranquille nuit du mois de mai!
L'ombre chante ses litanies,
Quand le jour se tait et s'en va.

N'y a point de repos sur la terre,
Prière et louange sans fin,
Tretous, de toutes les manières,
Célèbrent son ouvrier divin.

A coumençà la serenada
L'armita à San-Jaque reclus;
Per èu la campana èi toucada :
Nous a dindinà l'*Angelus*.

Bèn pus aut que lou pibo antique
Entendez flutar lou courlu ;
Dins li-z-air redit soun cantique,
Avant de se couiffar de niu.

Lou bèuloli sibla sa nota;
En sourdina fai ben de tour;
Et li souspir de doua machota
Fan un ecò plen de douçour.

Machota, me piques à l'ama :
N'as qu'un ton, mai qu'èi round ! qu'èi bèu !
Se n'acampaves una gama,
Cantariès mièu que gis d'òussèu.

Malibran, de toun arietta,
Quand nous laissaves espantà,
Escrivièu : — « Brava, Marietta !
Coum'una machota as cantà. »

Augez lou mouissau que vioulouna :
Soun arquet delicat et long
Avança, recula, vounvouna,
Res pòut-y mièu filar un son?

De pelerin una voulada,
Emigrà de Jerusalem,
Vers li-z-estela bat l'estrada,
Au cant di-z-ourtoulan mayèn.

La luna i risèn se miraya,
Li luzetta brion i prà;
Teiterei! nous redit la caya,
Et li griet an souspirà.

Un vièi gau, bèn digne d'eloge,
I galoun baya l'A-mi-la :
Touti respondon... Lou reloge
Su li gau vèn de se reglà'.

Lou roussignòu sus soun nis veya,
Canta, se lagna, et de sa vouas,
Graciousa et brianta merveya ,
Gitta li perla dins lou bouas.

A tant d'air et de cantilèna.
Fòut una bassa et de mitan :
Boutas, li troubarèn sens pena,
Graci i reinetta di-z-estan.

A commencé la sérénade
L'ermite à Saint-Jacques reclus;
Par lui la campane est touchée :
Nous a dindiné l'*Angelus*.

Bien plus haut que le pibe (peuplier) antique
Entendez flûter le courlis;
Dans les airs redit son cantique,
Avant de se coiffer de nuit.

Le chat-huant siffle sa note;
En sourdine fait bien des tours;
Et les soupirs de deux chouettes
Font un écho plein de douceur,

Chouette, me frappes à l'ame :
N'as qu'un ton, mais qu'est rond ! qu'est beau !
Si n'en ramassais une gamme,
Chanterais mieux que point d'oiseau.

Malibran, de ton ariette,
Quand nous laissais émerveillés,
Écrivais : — Brava, Mariette !
Comme une chouette as chauté. »

Oyez le cousin qui violonne,
Son archet délicat et long,
Avance, recule, bourdonne,
Nul peut-il mieux filer un son?

De pélerins une volée,
Émigrés de Jérusalem,
Vers les étoiles bat l'estrade,
Au chant des ortolans mayens, (de mai).

La lune aux flots riants se mire,
Les vers-luisants brillent aux prés;
Teiterei ! nous redit la caille,
Et les grillons ont soupiré.

Un vieux coq, bien digne d'éloge,
Aux cochets donne l'A-mi-la :
Tous répondent... l'(antique) horloge
Sur les coqs vient de se régler.

Le rossignol sur son nid veille,
Chante, se plaint, et de sa voix,
Gracieuse et brillante merveille,
Jette les perles dans le bois.

A tant d'airs et de cantilènes,
Faut une basse et des milieux :
Croyez, les trouverons sans peine,
Grâce aux rainettes des étangs.

Quinta vapour armouniousa
S'ôubouro de chasque jounquier,
Fanfoni longo et vigourousa
Que se nota pas sus papier.

Quelle vapeur harmonieuse
S'élève de chaque jonquier,
Symphoni' longue et vigoureuse
Qui se note pas sur papier.

L'orgue de grapau, de granouya,
Sens yé bouffar toujou brusi,
Pople que jacassa, patrouya,
Et que pamen fai grand plesi.

L'orgue de crapauds, de grenouilles,
Sans y souffler toujours bruit,
Peuple qui jacasse, patrouille,
Et qui pourtant fait grand plaisir.

La Durènça d'cici davala,
Murmura un poètique son...
Olà !... prenièu per de timbala
Un miôu que trotta sus lou pont.

La Durance d'ici dévale,
Murmure un poétique son...
Holà !... prenais pour des timbales
Un mulet trottant sur le pont.

Ah! bessai vourrias de trombone :
Tambèn vous li pode acampà' :
Un ase brama, vous lou done,
Amai li dous chin qu'an japà.

Peut-èt' voudriez des trombones :
Tant bien vous les puis amasser :
Un âne brame, vous le donne,
Avec les deux chiens qu'ont jappé.

Aquela ourchestra fourmidabla
Que dèu-ti bouffar ou rassar ?
—Una valsa immensa, admirabla,
Que li-z-estela van dansar.

Cet orchestre (si) formidable
Que doit-il souffler ou scier ?
—Une valse immense, admirable,
Que les étoiles vont danser.

Des vers ainsi batis seraient plus intelligibles que ceux où des constructions vicieuses, des discordances dans les temps des verbes, fautes de grammaire, déguisées sous le nom de *licences poétiques*, viennent arrêter le lecteur qui cherche parfois en vain ce que l'auteur a voulu dire. Je sais bien qu'il manquerait encore au français la sonorité, l'harmonie de la langue d'oc; que ses mots composés, fléau de toute poésie, viendraient toujours déshonorer ses vers ; n'importe, l'extermination des insectes marquerait un progrès notable. Je me suis vu forcé de traduire *luzetta* par **ver-luisant**, *bessaï* par **peut-être**, *tambèn* par **tant bien** ne pouvant introduire **aussi bien**, *risèn* par **flots riants**, quoique le *risèn* soit uni comme une glace. On appelle *risèn*, riant, une large flaque d'eau surgissant claire et limpide au bord des rivières plus ou moins bourbeuses, et conservant toute la pureté de son cristal.

Vous avez pu comparer les vers provençaux aux vers français. Opposons maintenant des vers provençaux à des vers italiens, l'épreuve sera dangereuse sans doute, mais le triomphe de notre langue d'oc n'en doit être que plus bril-

lant. Voici la traduction de deux chefs-d'œuvre dès longtemps admirés : l'air d'entrée de Figaro dans *il Barbiere di Siviglia* de Rossini, le duo célèbre et bouffonissime de *Lena cara, Lena bella!* de Cimarosa. Chantez d'abord ces deux compositions en italien; dites-les ensuite en provençal ; et vous verrez combien la traduction l'emporte sur le texte original, au regard de la sonorité, de la grace, de l'énergie et surtout de la vivacité d'élocution que le provençal permet au chanteur. La version de l'air de Rossini contient beaucoup plus de paroles qu'on n'en lit sur le drame italien, et pourtant le virtuose qui le dit en provençal peut l'attaquer plus vivement et prononcer, articuler à merveille tous les mots jusqu'à la fin, ce que Tamburini, Figaro des plus lestes, ne faisait point. Ce virtuose était obligé de substituer des *la deran la la* très commodes aux paroles qui figurent sous les dernières phrases de la mélodie.

Cette prééminence du provençal sur l'italien se montrera d'une manière infiniment plus sensible dans le duo de *Traci amanti.*

Large ôu flattotum de la bourgada!
Marrias garas-vous, lou vesez, sièu pressà.
Houp!
Vite ôu chantier, que set ôura èi sounada!
Sount dajà sus si porta et bèn esparpayà.
Oui.
La bella vida, et que d'affaire!
Per un rasaire
De qualità.

Siéu tant urous que soule pode rire,
La deran la.
Me dïà fugues rèi, vous dïèu : Vole pà.
Noun.
Quan a trimà, drougà couma un satire
Ay, ay, ay!
Figaro pôu cantar, s'amusar, se chalar,
Oui! tubar sa bouffarda et pièi s'embriagar.
La deran la la la la deran la.
Avez la gaouta sabounada,

Me vaqui pres per vous rasar.
S'avez besoun d'una sôunada,
Vite à moun biai fôut se lisar,
La deran la la la la deran la.
Se vosta bouca ei-z-empestada,
Vous tirarai trenta chicò;
Vite un jamboun per l'accouchada,
Un escudet per lou pichò.
Sabe perèu faire moun role,
Ame li fia, ame li drole.
Ame li fia, tra la la la.
Ame li drole, tra la la la.
La bella vida, et que d'affaire!
Per un rasaire
De qualità.

Touti me chamon,
Touti me volon,
Jouina, poulida,
Vieia passida :
— Moun agassin èi revengù,
— Moun iù malau s'èi-z-esbegù.
— Ah ! ma parrucca èi touta escarrassada !
— Sôunas-me vite ou bèn crèbe estouffada !
— Sies lou mignò, lampa, despacha-tè
Porta-me vite, vite aquèu mot de biè.
— Eh! Figaro, Figaro! — Viadaze!
Voulez que vous tounde et vous rase,
Touti-z-ôu cò lou pode pà.
Ah! fasez guiaoume per carità.
— Hèi, Figaro! hèi!—Me vaqui.
— Hèi, Figaro! hèi!—Me vèilà.
Figaro eicì,
Figaro eilà.
— Arriva doun, siès un asclà.

— Figaro amoun, Figaro avau,
A la carreira, à moun oustau;
A mei pratiqua, amis, fôut que me rende,
Per vous servir me desoungle et me fende,
Voudrièu ben touti vous countentà'.
Ah! Figaro, bouta, fugues tranquile,
De t'apadouïr te sarà ben facile;
Siès à la moda, sies l'ome utile,
Vas faire rafla de patà.

Duo de *Traci amanti* de Cimarosa, **Lena cara, Lena bella.**

BESUQUET.

Fôut pamen, bella Nourada,
Que fague vint brassada,
Sabes qu'una rebuffada
Sus lou cò me pôut tuyar.
Que sies genta, sies fresca, Nourada!
Fôut pamen, sus ta gaouta flourada,
Que te fague vint, trenta brassada,
Ou deman pos me faire entarrar.

NOURADA.

Pos anar mangea'n (1) viadaze,
Que lou tron de l'air te rase,
Vai beisar la quà de l'ase,
Besuquet, leisso m'istar.
S'èi tant bella, tant genta Nourada,
N'a per tu ni pontoun ni brassada;
Ten-te yun ou ben crèn l'enbavada
Que vai plôure, grelar sus toun nà.

BESUQUET.

Ai d'escus, de tout à ma bastida.

NOURADA.

Din toun or pourras faire boulida.

BESUQUET.

Moun couar brula, moun ama èi roustida.

NOURADA.

Foùt l'anar sôuçar dins lou valà.

BESUQUET.

Me fas perdre la memori,
S'ames li bebèi, la glori,
Couma un san te vôus dôurar.

NOURADA.

N'ame ni bebèi, ni glori,
Vièi Roudrigo, secatori,
Bèn yun vai te proumenar.

---

(1) Élision d'un pluriel *mangear un*.

BESUQUET.

Que fôut faire pour te plaire,
De charpin me fas crebar.

NOURADA.

Per me plaire costo gaire,
De mi-z-iü te fôut garar.

BESUQUET.

Tant poulidetta
Pastoureletta!

NOURADA.

Leisso m'istar.

BESUQUET.

Ma tourterella
Douça et fidela!

NOURADA.

Pos t'en anar.

BESUQUET.

S'ames li bebèi, la glori,
Coumo un san te vôut dôurar.

NOURADA.

Me vos prendre per la glori,
Cregues pas de m'engannar.

BESUQUET.

Me fas perdre la memori,
De charpin me fas crebar.

NOURADA.

Se vos pas que te grafigne,
De mi-z-iü te fôut garar.

BESUQUET.

De toun couar me crese digne.

NOURADA.

Vole pas m'encoucourdar,
Arleri, pos t'en anar (1).

— Examinez toutes les plus raisonnables poésies imprimées depuis cinquante ans, et vous trouverez que la servi-

(1) Ces deux morceaux avec accompagnement de piano, prix : 12 fr.; et 2 fr. pour les acquéreurs du *Molière musicien*.

tude de la rime a fait des chevilles partout. Je n'en excepte pas même le bon Malherbe. Il est si rempli de bourre qu'en certains endroits, il en est insupportable. » MAYNARD, *Lettre à M. Flotte.*

— Pour exprimer une pensée bonne ou mauvaise, il faut deux vers ou quatre ; c'est ce qui rend notre langue très peu susceptible du style lapidaire, qui demande une extrême précision ; nos articles, nos verbes auxiliaires, joints à la gêne de nos rimes, font un effet souvent ridicule dans les inscriptions. Un vers latin dit plus que quatre vers français. » VOLTAIRE, *lettre* 292, *à M. le comte de Rochefort ;* Ferney, 28 avril 1772.

A tous ces mots parasites qu'un poète français est contraint d'emballer dans ses vers, si nous ajoutons les répétitions de mots que l'on affectionnait particulièrement autrefois, nous verrons la prose rimée alonger à tel point ses languissantes périodes, que le compositeur le plus intrépide devra renoncer à la musiquer. Voici comment notre lyrique par excellence procédait, en usant de ce *da capo* fastidieux.

La sagesse a son temps, il ne vient que trop tôt;
Ce n'est pas être sage
Qu'être plus sage qu'il ne faut.

En 1820, cette prose était encore nommée *poésie lyrique !* et Boileau n'en avait censuré que la morale un peu trop inclinée vers la lubricité. La dureté de ces répétitions est insupportable en musique. Le livret d'*Armide* en fournit beaucoup d'exemples tels que le précédent et ceux-ci :

Et pour l'avoir trouvé sans peine,
Nous ne l'en trouvons pas moins doux.

Aussi Garat chantait-il, *con variazione :*

Il ne nous semble pas moins doux.

La gloire à qui tu l'arraches,
Doit bientôt te l'arracher.

Vous m'apprenez à connaître l'amour ;
L'amour m'apprend à connaître la crainte.

Ici la répétition est à double exemplaire, à boulets ramés.

La rime force nos versificateurs à bourrer leurs pages d'une infinité de choses inutiles, et les empêche trop souvent d'y faire briller l'idée mère, le trait principal, le mot propre, incisif, que l'on attend, que l'on desire avec ardeur; surtout lorsque le poète raconte un fait déjà connu, fait que la prose a déjà présenté sans le priver d'aucun de ses détails. L'immense, l'interminable cortège de notes que l'on est obligé de joindre aux poèmes français, prouve l'insuffisance du texte rimé, logogriphe dont il faut nécessairement donner l'explication. Que de poèmes dont on n'a lu que les notes! L'épisode qui termine le chant VIe de *l'Imagination*, nous rappelle une aventure touchante : celle de Pellisson captif, apprivoisant une araignée, qu'un damnable geolier écrase sans pitié. Voulez-vous savoir comme quoi le prisonnier avait charmé, séduit l'insecte aux longs bras? rien n'est plus facile, interrompez votre lecture pour aller chercher le n° 31 des notes, et vous lirez avec une complète satisfaction :

— Pellisson mit des mouches sur le bord du soupirail, tandis que son Basque jouait de la musette. Peu à peu l'araignée s'accoutuma au son de cet instrument; elle sortait de son trou pour courir sur la proie qu'on lui exposait : ainsi, l'appelant toujours au même son, et rapprochant de lui les mouches qu'il lui offrait, il parvint, après un exercice de plusieurs mois, à discipliner si bien cette araignée, qu'elle partait toujours au signal donné par la musette, pour aller saisir une mouche au fond de la chambre et jusque sur les genoux du prisonnier. »

Croira-t-on que Delille se soit amusé seulement avec les mouches, et n'ait pas dit un mot de la musette, de la mélodie, de ce moyen ingénieux et puissant, poétique au suprême degré, du charme enfin qui rendait l'araignée sensible et reconnaissante?

Delille n'a-t-il pas suivi l'exemple de Scarron? Ce bouffon nous a dit naïvement :

Cinq villes, comme Palaiseau,
Le Bourg-la-Reine ou Lonjumeau,
Dont la rime est fort malaisée,
Et pourtant ma muse rusée,
Par l'impuissance de rimer
S'exemptera de les nommer.

Le Virgile travesti, Livre VII.

Il est une merveille
Du dieu de l'harmonie heureuse invention,
Qui ferait de Midas un nouvel Amphion.
Dans un cachot étroit l'inventive Lorraine
La première enferma Zéphire sous l'ébène,
Et de ce dieu léger occupant le loisir,
En le rendant captif assura son plaisir.
Aux vainqueurs d'Ilion tel Éole propice
Sut enfermer les vents dans les outres d'Ulysse.
Du magique instrument le manche sinueux
Fait mouvoir un cylindre en replis tortueux,
Dont le tronc hérissé, prodige d'industrie,
Des touches d'un clavier soutient la batterie.
La note sur le buis relevée en laiton,
Soulève chaque touche et fait sortir un ton.

Essayez de fabriquer une serinette d'après les principes que ce même Delille a posés dans cet amphigouri poétique. Vous allez du premier coup enfermer Zéphire dans l'ébène, et le rendre heureux en sa captivité, pour la plus grande satisfaction des Midas qui veulent exécuter sans peine les airs d'Amphion. Suivez les conseils du rimeur didactique et vous ferez de belle besogne. Arrondissez le *buis* en cylindre, et prenez un marteau d'acier pour enfoncer les pointes, les arcs de mince laiton dans ce bois infiniment trop dur : ils s'émousseront et s'aplatiront tous, c'est moi qui vous le dis.

La note sur le buis relevée en laiton,
Soulève chaque note et fait sortir un ton.

C'est ici qu'il fallait un errata notable, essentiel, indispensable, portant : — Au lieu de *buis*, lisez *tilleul;* le vers ne pouvant admettre le mot propre. » Et pourquoi donc écrire

des poèmes didactiques? sont-ils burlesques et divertissants comme *la Petite Varlope?* non. Sont-ils instructifs? point du tout; ils trompent, ils égarent sans cesse le lecteur. C'est gâter péniblement de la prose dans le seul but de nuire à son prochain. Le buis si maladroitement introduit au lieu du tilleul dans un vers, où le mot technique devait figurer, démontre l'inutilité complète de tous les poèmes didactiques français, passés, présents et futurs. Écrivez un poème sur l'art de tailler le diamant, et dites que l'on emploie des râpes de Saint-Étienne pour en obtenir les tables, les facettes, vous rendrez un service éminent aux apprentis lapidaires.

Nous sommes attachés maintenant à la glèbe du jargon parisien, une académie le protège, des œuvres superbes et nombreuses l'ont illustré, consacré; c'est une calamité bien déplorable pour nous et nos successeurs. La poésie réelle, entière, n'existe point encore dans la France du nord. Victor Hugo nous a prouvé par de trop rares exemples qu'elle pouvait être inventée dans ce pays, et cultivée par ses habitants, jusqu'à ce jour insensibles aux charmes du langage mesuré, que tous nos voisins cultivent et chérissent. Lorsque nos prosateurs ingénieux sauront cadencer leurs périodes, nous posséderons aussi des épopées, des odes, des dithyrambes, des chansons et par conséquent des drames qu'il nous sera permis d'appeler *lyriques*. L'aurore du chant vocal suivra de près, chez nous, cette heureuse invention; nos paroliers, fiers de cette découverte, poùrront mériter le titre de *troubadours;* et nos opéras cesseront d'être inintelligibles, du moment où les vers seront d'un accord parfait en mesure, en rhythme avec l'œuvre du musicien.

Pour arriver aisément à ce but, il nous faut une langue poétique. Elle existait jadis, et de maladroits, de barbares novateurs l'ont démolie pour construire avec ses débris le filandreux lanternois. Cette langue poétique est maintenant à retrouver, à rétablir. Les paroliers français donnent des rimes à leur prose, et ne prennent pas le soin de la mesurer. Les couplets patoisés, que nos vaudevillistes emploient dans leurs

drames nobles et sérieux, après en avoir fait un heureux essai dans la comédie et la farce, doivent nous conduire à cette restauration précieuse et desirée.

Sans recourir aux exemples que les drames-vaudevilles de MM. Scribe, Mélesville, Bayard, Clairville, Sauvage, Dupeuty, Dumanoir, Duvert, Lauzanne, Varin, de Leuven, etc. pourraient me fournir, et dans lesquels on trouverait trop peu de licences poétiques, je préfère citer une vieille chanson populaire.

Il était un p'tit homme
Qui s'app'lait Guilleri,
Carabi;
Il allait à la chasse,
A la chasse aux perdrix,
Carabi,
Toto,
Carabo;
Marchant,
Caraban;
Compère Guilleri,
Te lairras-tu mouri'?

Il monta sur un arbre,
Pour voir son chien couri',
Carabi;
V'là que la branche casse
Et Guilleri tombi,
Carabi, etc.

Citons enfin, citons les vers adroitement fabriqués, improvisés par des bambins,

Que leur astre, en naissant, avait formés poètes.

— La tour, prends garde
De te laisser abat'.
— Je n'aurai garde
De me laisser abat'.
J'irai me plaindre
Au duque de Bourbon.
— Mon duc, mon prince,
Je viens me plaindre à vous.
Votre cher fisse
Veut abattre la tour....

— Mon capitaine, mon colonelle,
Que me demandez-vous?
— Un de vos gardes
Pour abattre la tour....

Direz-vous que ces mots *abat'*, *duque*, *fisse*, *colonelle*, prenant ou perdant tour à tour une syllabe afin de se caser dans le vers, ne sont pas des licences éminemment poétiques, inspirées par un sentiment naturel, instinctif de la cadence, de cette symétrie de temps que l'oreille desire, sollicite, exige à tout prix? Ces mots ainsi tronqués, alongés, rétrécis, étirés, cessent-ils d'être parfaitement intelligibles? *Duc*, *abattre*, *fils*, *colonel*, ne changeront de physionomie que sur le papier; l'oreille ne manquera pas de les reconnaître lorsqu'il faudra prononcer *duque*, *fisse*, *abat'*, *colonelle*. Serez-vous assez difficiles pour demander que des vers si bien cadencés riment d'une manière plus riche et plus régulière?

Ces couplets et tous ceux que j'ai pris aux soldats, aux paysans, aux valets de chiens, vous ont montré les artifices ingénieux de notre ancienne langue poétique. *Com*, *hom*, *quel'*, *comic*, *tragic*, *pry*, etc., par apocope, étaient substitués à *comme*, *homme*, *quelle*, *comique*, *tragique*, *prie*, et ne perdaient rien de leur physionomie sonore. *Grand' mère* pour *grande mère* nous en est resté.

Laissera, *donnera*, *vérité*, *dureté*, *hardiement*, *gaieté*, conservant leur finale, étaient abrégés intérieurement par syncope et devenaient *lairra*, *donra*, *verté*, *durté*, *hardîment*, *gaîté*, d'où nous sont restés *hardîment*, *prîra*, *joûra*, et *paîra*, pour *priera*, *jouera*, *payera*, etc.

Fallait-il une syllabe de plus pour compléter le vers? on alongeait le mot par dièrèse ou par épenthèse, l'on disait : *é-u*, *évu* même, *chausséure*, *ro-ïne*, *tra-iner*, *praérie*, *chaéne*, *pa-on* ou *paron*, *derrenier*, *soupeçon*, *larrecin*, *perderai*, *renderai*, *sé-oir*, d'où nous est resté le participe *séant*.

Molière a pris une heureuse licence de ce genre quand il a dit :

Je pousse et je me trouve en un fort à l'écart,
A la queu' de nos chiens, moi seul avec Drécar.

Les Facheux, Acte II, Scène VII.

Voilà comment nos poètes, plus hardis encore que Saint-Gelais, Ronsard et Marot, s'exprimeront, s'ils veulent mettre un terme aux inutilités, aux sottises, que le joug de la rime, la fixité des mots lanternois, la tyrannie des pluriels, les forcent d'écrire.

> Des ennemis de Dieu la coupable insolence,
> Abusant contre lui de ce profond silence,
> Accuse trop longtemps ses promesses d'*erreur*.

De fausseté, voilà ce que l'auteur d'*Athalie* devait et voulait dire.

> Vous voyez le succès de mon lâche artifice :
> Si pourtant cette grâce est due à mon *indice*.
>
> *Cinna*.

Indice est là pour rimer avec *artifice :* le mot propre est *aveu*.

> Et que tout rentre ici dans l'ordre *accoutumé*.

— Les gens raisonnables *ont coutume* d'avoir de l'ordre, mais l'ordre ne saurait être *accoutumé*, quoi qu'en dise l'Académie. La rime seule pouvait engager Racine à terminer son vers par un mot inutile. » FRANCIS WEY.

Vingt mille citations n'épuiseraient pas la matière, si je voulais relever les fautes de ce genre que présente la prose fastidieusement consonnante des rimeurs français. Je m'arrêterai donc à l'exemple suivant :

> La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie;
> Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords,
> Le fer ne produit pas de si puissants *efforts*.

Efforts tient évidemment la place d'*effets*. Racine est contraint d'éloigner le mot propre, qui ne sonnait pas d'une manière convenable, et ne dit pas ce qu'il voulait, ce qu'il devait dire.

Les chantres de la nature seraient-ils peu naturalistes ? Je dois le croire, en voyant les hirondelles que Bertin loge sur un *ormeau* par la seule raison qu'elles viennent de voltiger

sur l'*eau*. Solennelle et poétique bévue déjà signalée par Horace : *Delphinum in silvis, in fluctibus aprum.* Des hirondelles sur un ormeau, sur un arbre quelconque! depuis la création du monde, même au temps du déluge, a-t-on vu pareil phénomène? Il est vrai que les compagnons de Noé se souciaient fort peu de la rime.

> Un essaim léger d'hirondelles,
> Rasant la surface de l'eau,
> L'effleure obliquement du sommet de ses ailes,
> Se relève et s'envole aux branches d'un ormeau.
>
> Bertin, *Voyage de Bourgogne.*

Que pensez-vous des *s* de nos pluriels, de ces atroces ligatures qui tourmentent l'oreille en s'opposant à l'élision? *vous serez z'épouzez et mères*, cet amalgame ridicule de quatre mots ficelés en un seul, est estampé curieusement dans un opéra de Soumet, *Pharamond*, et j'ai vu de mes yeux les *efforts*, les grimaces de possédé que la jolie Mlle Grassari faisait en essayant de le prononcer, bien mieux, de le chanter, de le répéter vingt fois sur les modulations diverses d'un air. Quels *effets* grotesques au dernier point!

On a voulu constituer les vers français par la rime, et seulement par la rime, toujours obligée, sans les régler en aucune manière par la cadence, la symétrie des temps, par la mesure enfin. Avant de se fourrer dans ce guépier, nos poètes auraient dû faire une étude particulière de la langue, afin de voir s'ils pouvaient y rencontrer un nombre de rimes suffisant aux besoins du style noble. Nonante-cinq mots, tels que *tertre*, *meurtre*, *triomphe*, n'ont pas de rime, d'autres n'en possèdent qu'une ou deux; il vaudrait bien mieux qu'ils n'en eussent pas du tout! Ces vocables malencontreux, suivis de leurs fidèles compagnons, n'arriveraient pas à chaque instant pour le dommage, le tourment du versificateur et de son auditoire.

Un *homme* est-il seul, fussiez-vous au Japon, il faut que vous le meniez à *Rome* pour le gratifier d'une rime : Boileau

vous en a tracé le chemin. Avez-vous affaire à plusieurs *hommes*, vous les bloquez infailliblement dans *le siècle où nous sommes*, cheville immense, hideuse et prévue que les écoutants accueillent toujours avec un sourire moqueur, un mouvement d'épaules, témoignages peu flatteurs du sentiment que la vieille et rampante périphrase leur fait éprouver.

La *femme* a toujours en son *ame* (1) quelque secrète *flamme*. *Femme* a pris au collet Racine de telle sorte, qu'il l'a contraint d'insérer trente-neuf *madame* dans *Bajazet*, sujet turc, où ce mot n'aurait pas dû se montrer une seule fois. Si les *ministres* ne sauraient méditer que des projets *sinistres*, si la maison de *Lancastre* est précédée ou suivie inévitablement! par un *désastre*, et la race de Pélops, de *Thyeste*, d'*Oreste* par un événement *funeste ;* si les *crimes* font des *victimes*, déposées dans la *tombe* où *tombe* le sang d'une *hécatombe* expiatoire; en revanche les *fées* ont des *trophées;* les *monarques*, de glorieuses *marques;* les *esclaves* des *entraves*, à moins qu'ils ne soient *braves* comme Spartacus. *Couronne* appelle *trône* (2); *Zoroastre*, un *astre* flambant, l'homme *illustre* éblouit par son *lustre* (3), on a soin de ne montrer à nos yeux que des *filles gentilles*, des *roses* à demi *closes*, des *forces* amenées par des *amorces*, des *amis* qui cessent d'être *ennemis* (4); des *fête* qu'on *apprête*, dans un *temple* afin qu'on les *contemple*, aux sons de la *lyre*, inspirant le *délire;* et l'on est assez libéral pour donner des *provinces* aux *princes* les plus raffalés.

> Une offense qu'on fait à toute sa province,
> Dont il faut qu'il la venge, ou cesse d'être prince.
>
> *Cinna*, Acte IV. Scène 4.

C'est Auguste qui parle; et l'immense empire romain est réduit à l'état de *province*, pour donner sa rime obligée à *prince*.

(1, 2) Rime, selon vous, fausse, et que vous êtes forcés d'employer.

(3, 4) Rimes vicieuses d'un mot avec son composé. *Agréable* et *désagréable*, *heureux* et *malheureux* rimeraient tout aussi correctement.

Rome est sous la domination des abbés. Fussent-ils des Phalaris tonsurés, le *Tibre* ne saurait abreuver qu'un peuple *libre*. La rime le veut ainsi; la rime, tyran stupide, vous tient sous le joug, il faut bien que vous soyez stupides comme elle, même en adressant vos *vers* aux potentats de *l'univers*.

Les *cohortes* assiègent les *portes*, mais c'est au pied d'une *muraille* que doit se livrer la *bataille*. Le pluriel de ce dernier mot est bien meurtrier. Les *batailles* étant suivies de *funérailles* obligées, et le *Sort* conduisant la *Mort*, les *ombres* des guerriers se précipitent dans les demeures *sombres*, où règnent des *ténèbres* éminemment *funèbres*. Un rimeur français doit être absurde, c'est son état. La rime exige impérieusement qu'il parle de travers, qu'il frappe à faux et dise trop souvent des bétises. Rimeurs fastidieux, qui pourriez devenir élégants poètes, laisserez-vous subsister encore ce genre d'oppression? Lamartine vous a donné l'exemple; tout en lui faisant mes compliments sur le dédain judicieux, le souverain mépris qu'il professe à l'égard de la rime, je n'en congratulerai pas moins son ingénieux critique, P. Thomas-Lefebvre, auteur de *la Grammaire des Gens du monde*. C'est lui qui m'a fait connaître les meilleurs vers de *Jocelyn*, de *la Chute d'un Ange*, ceux du moins qui sont rimés avec une heureuse licence. Une troupe de lignes inégales me frappe d'horreur, d'épouvante; je recule toujours devant cet ennemi quand il est en force; mais je ne crains pas d'aborder un soldat isolé, je l'examine avec plaisir. Il est seul, donc il est excellent; et s'il marche à coté d'un compagnon assez facétieux pour lui refuser la rime classique, j'applaudis au progrès de notre littérature.

Les *desirs* amènent les *plaisirs*, comme l'*arche* le *patriarche;* les *Graces* au contraire suivent des *traces*. Les Graces n'ont autre chose à faire; là se borne le rôle qui leur est assigné par nos rimeurs. Vous conviendrez que c'est bien servile et bien monotone pour un trio de jeunes filles. L'ennui peut naître un jour de cette uniformité désespérante. Le lot des neuf sœurs est infiniment préférable. Oh! celles-ci n'ont pas

un instant de langueur, de chagrin. Eût-elle en mains la coupe d'Atrée et le pistolet de Werther, en ses dents le poignard d'Orosmane, l'anneau de Mithridate à son doigt, et l'aspic de Cléopâtre en sautoir, Melpomène, la tragique, aux longs habits de deuil, portant ses yeux en pleurs sur les cendres de Pompée, n'en serait pas moins une *muse* qui *s'amuse*.

En votre prétendue poésie, le tonnerre ne frappe jamais à faux, pas même à demi. Depuis des siècles, il est convenu que la *foudre*, inévitablement, doit *réduire en poudre*. Un despote qui *veut* tout ce qu'il *peut*, *peut* aussi tout ce qu'il *veut*, c'est la règle ; cette lame poétique rime à deux tranchants. Si le *monarque* voyage seul, la *parque* est à ses trousses ; à moins qu'il ne trouve une *barque* sur son chemin, *piscatoria scapha*. On lui permet de se *battre* s'il s'appelle Henri-*Quatre* ou Charles-*Quatre* : tout autre numéro le forcerait de rester en paix. Une hérome se plaît à raconter un *songe; mensonge* est là tout prêt pour calmer ses *alarmes*, qui pourraient lui faire verser un torrent de *larmes*, bien funeste à ses *charmes*. Une *épée* est toujours *trempée* à Damas, à Tolède ou bien dans le sang, à moins qu'elle ne brille dans la main de *Pompée*. Que j'ai vu de fins *merles* chercher une rime décente aux fameuses *perles* de Cléopâtre !

Avez-vous une *compagne ?* elle sera sans abri l'été comme l'hiver. Il ne vous est permis de la placer que sur la *montagne* ou bien en rase *campagne ;* à moins pourtant qu'elle ne fût exacte à l'*heure*. On s'empresserait alors de trouver une *demeure*, pour héberger le *bien suprême*, que l'on *aime d'amour extrême*. Homère pensait à nos rimeurs quand il logea *Télémaque* dans l'île et la ville d'*Ithaque*. Arcas, Hydaspe, Araspe et tous les autres facteurs de la poste dramatique, ont en poche une *lettre*, croyez qu'ils seront forcés de la *remettre ;* la rime est un garant certain de leur exactitude. Nous verrons même l'ingénieux La Fontaine planter un *arbre* tout exprès, afin que son vieillard puisse graver sur le *marbre* l'épitaphe des trois jeunes hommes. Que dites-vous de *sang*,

flanc, *rang*, monosyllabes qui se promènent dans toutes nos tragédies, et se tendent la main au bout d'une infinité de distiques?

Toutes les Stoltz du monde crieraient, dans le désert, les notes vulgaires de *la Favorite*, les mélodies absentes de la *Reine de Chypre*, le docte fatras du *Prophète*, à se fracasser le gosier, elles perdraient le ton sans avoir l'espérance de le retrouver, que les rares auditeurs de ce triste charivari, placés devant un *théâtre*, deviendraient une foule *idolâtre*, par la seule volonté de la rime. Tout le *monde, à la ronde, arbitre* avec ou sans *titre*, proclamerait ce *spectacle* un vrai *miracle*, un *prodige* sans *prestige*, une *merveille* à nulle autre *pareille*, *étrange* au point de rendre un *ange* ébahi, de l'abreuver de *miel* dans le septième *ciel*.

Je n'ai parlé que du style noble; une légère incursion dans le domaine des rimeurs badins, enjoués, nous ferait découvrir des drôleries non moins impertinentes. Ces rivaux d'Anacréon nous montreraient le vin pétillant dans la *fougère*, attendu que cette plante sert ou servait, dit-on, à la fabrication du *verre*. Le vin d'Aï coulant à flots dans la fougère, quelle image naïve! est-il de métaphore plus ingénieuse et plus cristalline, pour un auditoire de chimistes?

Le berger, la *bergère* danseront ensuite sur la *fougère* rendue à son état d'arbuste. Danser sur la *fougère!* pourquoi pas sur des groseillers, sur des choux, sur une chenevière en superbe état de végétation? ce serait tout aussi commode. La bergère, chaussant le pantalon de cuir des Lapones, affronterait sans crainte les plaisirs et les dangers de cette gymnastique. *Fougère* rime si bien avec *bergère!* d'accord; mais *chenevière* se présente assez galamment pour être admis, ne fût-ce que pour jeter un peu de variété dans les cadences finales.

> Passer du Louvre au *tapis* des fougères.
> Et soupirer ainsi que des bergères.
>
> BERNARD, *l'Art d'aimer*, Chant I.

Si la bergère est toute mignonne, on fera danser la *berge-*

rette sous la *coudrette;* mais il faudra que la poupée soit infiniment petite, car les lapins sont déjà d'une taille trop élevée pour cabrioler, sauter, bondir sous les buissons touffus du coudrier. Cet arbre, que les rimeurs placent peut-être parmi les géants des forêts, n'est autre que l'humble avelinier, le noisetier, si cher aux écureuils. Ces gentils voltigeurs dansent à merveille sur la coudrette et permettent aux mulots d'exécuter leurs polkas sous cette même coudrette. Feu dessus, feu dessous, servez chaud! est-il un végétal plus favorable à la danse, lorsque les baladins sont de taille à gauler des fraises, à faire la farandoule sous le lit?

Grégoire rime avec *boire;* Grégoire sera donc un ivrogne en titre d'office, le Silène français, la rime veut qu'il aille, qu'il reste au *cabaret* où *Faret* est depuis longtemps colloqué, par la même raison. Ces enfants d'Apollon, ces amants des neufs sœurs, ces colons de la double cime, ces écuyers montés sur Pégase, sont-ils assez malins? Que dites-vous *du jus de la treille*, inventé seulement pour accepter la rime de *bouteille? Le jus de la treille*, c'est le vin, en style amphigourique. Je dois en avertir les vignerons. *Le jus d'octobre*, c'est encore le vin; et celui-ci doit rimer avec *sobre.* Parlerons-nous des *drilles*, des *soudrilles* amenés pour danser avec les *filles;* du *perroquet* n'arrivant jamais sans *caquet;* d'une *offre* qui ne saurait se présenter sans être à l'instant mise dans un *coffre;* d'un *orgue* qui doit chanter sans cesse avec *morgue?*

Je vous épargnerai le reste de l'insipide kyrielle, de ces rimes laborieusement et fastidieusement accollées avec une fraternité d'autant plus désolante, qu'il est impossible de l'éviter. Ce jeu de rimes, que les anciens repoussaient avec horreur, et que la barbarie du moyen âge nous a légué; ce jeu de rimes, aussi plat, aussi stupide que le jeu de l'oie, vous amène sans cesse double-six, double-trois, double-quatre, etc., bien que les dés en aient été mêlés, secoués, ressassés, tracassés de toutes les manières. Il est donc mathématiquement prouvé que nos rimeurs doivent être ennuyeux,

fatigants, assommants, l'expérience peut même dispenser d'avoir recours à cette preuve.

— Peut-être qu'en général cette maigreur, ordinaire à la versification française, ce vide de grandes idées, est un peu la suite de la gêne de nos phrases et de notre poésie. Nous avons besoin de hardiesse, et nous devrions ne rimer que pour les oreilles. Il y a vingt ans que j'ose le dire. Si un vers finit par le mot *terre*, vous êtes sûr de voir *la guerre* à la fin de l'autre : cependant prononce-t-on *terre* autrement que *père* et *mère?* Pourquoi prononce-t-on *sang* autrement que *camp?* Pourquoi donc craindre de faire rimer aux yeux ce qui rime aux oreilles? On doit songer, ce me semble, que l'oreille n'est juge que des sons, et non de la figure des caractères. Il ne faut point multiplier les obstacles sans nécessité, car alors c'est diminuer les beautés. Il faut des lois sévères et non un esclavage. VOLTAIRE, lettre 134, *à M. de Lanoue*, 3 avril 1739.

Toutes les nuits mon père Anchise
Vient me tirer par ma chemise,
Et me crie : — Homme sans vertu,
A quoi diable t'amuses-tu?
Est-il temps d'enfiler des perles,
Et d'aller à la chasse aux merles? »
J'ai mis *merles* pour rimer mieux,
Car autant que le sérieux,
Le burlesque veut que l'on rime,
Et veut même aussi que l'on lime;
Autrement les vers sans repos
Se peuvent faire à tout propos,
Et n'est aucun qui ne rimaille
En ce temps-ci vaille que vaille,
Et tel livre est de bout en bout
Rime, et puis rime, et puis c'est tout,
Des mots de gueule hors de leur place,
Et quolibets froids comme glace.
Tels rimeurs mériteraient bien
D'être nommés *rimeurs de rien*,
Ou bien *rimeurs à la douzaine*.
Ceci soit dit pour prendre haleine :
Si quelqu'un n'en est pas content,

Il en peut de moi dire autant,
Je crains fort peu les coups de langue.

SCARRON, *le Virgile travesti*, Livre IV.

Sans l'impérieuse obligation de rimer, Scarron nous eut-il montré si fréquemment la *chemise* du père *Anchise?* Dans sa burlesque paraphrase de *l'Enéide*, ce poète se moque à chaque instant de la rime et de la bourre inutile et fastidieuse qu'elle entraîne à sa suite, disant :

Ce jeune Pyrrhus tout de même,
Pyrrhus, si l'on veut Noptolème,
Suivi du puissant Périphas
Aussi membru qu'un éléphas,
D'Automédon piqueur d'Achille,
A dompter chevaux très habile,
Et qui dans la selle à piquer
Soulait d'un cheval se moquer,
Lui fît-il le saut de la carpe ;
De plus, gentil sonneur de harpe ;
Sans cette *harpe* à point nommé
J'eusse mal aisément rimé.

Ce même dériseur place à *Tarente* l'inventeur de la *courante.*

Nous vîmes le sein de Tarente,
D'où l'inventeur de la courante,
Homme certes de grand esprit,
Vint à Pergame, et me l'apprit.

Cette manière d'accrocher une rime peut convenir à *la Muse historique* de Loret, au *Virgile travesti* de Scarron, encore faut-il que ces burlesques écrivains n'usent pas trop souvent de ces tours de gibecière.

Écouchard-Pindare Lebrun fait mieux encore; il ajoute une lettre au mot qu'il veut rendre suffisamment idoine à la rime, et dit,

Quand ma froide dépouille étendue au cercueil
Sera couverte, hélas! du funèbre *linceuil.*

Faites observer au poète que *linceuil* n'est pas français,

que cette faute vous déplaît infiniment ; il pourra l'échanger contre une autre, et dire, *con variazione :*

Quand ma froide dépouille étendue au *cercueil*
Sera couverte, hélas ! du funèbre linceul.

— Quant à la rime, je suis bien d'opinion qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce qu'est la quantité aux Grecs et Latins ; et bien que n'ayons cet usage de pieds comme eux, si est-ce que nous avons un certain nombre de syllabes en chacun genre de poëme, par lequel, comme chainons, le vers français, lié et enchainé, est contraint de se rendre en cette étroite prison de rime, sous la garde, le plus souvent, d'une coupe féminine, facheux et rude geolier, et inconnu des autres vulgaires. Quand je dis que la rime doit être riche, je n'entends qu'elle soit contrainte. La rime de notre poète sera volontaire, non forcée ; reçue, non appelée ; propre, non aliène ; naturelle, non adoptive ; bref, elle sera telle que le vers tombant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien amoureuse musique tombante en un bon et parfait accord. » JOACHIM DU BELLAY, *Illustration de la langue française*, 1550.

Colardeau, Léonard ont perdu leur temps et leur peine à rimer *le Temple de Gnide*, roman de Montesquieu. Le croirez-vous ? un enragé, dont je ne vous dirai pas le nom, a fait imprimer un *Télémaque* mis en vers, et commençant par ces deux lignes :

Inconsolable, et seule, en sa cour, à l'écart,
D'Ulysse Calypso déplorait le départ.

Je cite de mémoire, après avoir lu cet étrange début, dans un livre admirablement imprimé, relié. C'était en l'an VII de la république ! Il est des choses qu'on ne saurait oublier.

Je devrais parler aussi des milliers de fautes de langage que l'on rencontre dans les poètes français, des constructions vicieuses, des inversions forcées amenant parfois l'amphibologie ; fautes commises pour arriver enfin à colloquer,

hisser, caser au bout de la ligne un mot qui doit réjouir *l'œil* par l'heureuse conformité de ses lettres avec celles du mot qui finit la ligne suivante ou précédente ; fautes que les rhéteurs et les commentateurs ne manquent guère de pardonner à cause de la difficulté que présente la structure du vers. Corneille, Racine, Boileau, Voltaire, nous diront en lignes rimées :

> Je jure à mon retour qu'ils périront tous deux....
> Qu'un père de son sang se plaît à se priver....
> La vertu d'un cœur noble est la marque certaine....
> Je n'ai pu de mon fils consentir à la mort.

Parce qu'ils s'expriment en vers comme les sibylles, nos poètes poussent leur licence jusqu'à nous proposer des énigmes, à blesser l'oreille par des fautes de langage, afin d'obéir aux exigences d'une rime qui trop souvent ne doit plaire qu'à l'œil. Boileau n'a-t-il pas dit :

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un mauvais écrivain ?

Comment peut-il se faire qu'un auteur soit plus divin qu'un autre ? Il est des mots d'une valeur tellement précise, invariable, décisive, absolue, que nul comparatif, nul augmentatif ne peut leur être adjoint. Un homme est défunt, mis en sépulture depuis un mois, direz-vous qu'il est moins mort que son trisaïeul enterré depuis cent ans ? Est-il un septième ciel où les auteurs les plus divins aient un rang au-dessus des demi-dieux logés au premier étage ? Tous les commentateurs de Boileau se taisent sur ce point.

Comme je ne puis citer ici quelques centaines de vers énigmatiques du poète Lamartine, je vous renvoie à *la Grammaire des gens du monde, ou études grammaticales et critiques sur* **les Méditations, les Harmonies, Jocelyn,** etc., par P. Thomas-Lefebvre. Paris, 1843.

Il ne fallait pas moins de 376 pages, grand in-8, pour donner l'explication raisonnée de tous ces logogriphes.

Faites-moi la grace de me dire ce que sont devenus l'*Al-*

manach des Muses, le Chansonnier des Graces, le Chansonnier des Dames, et cinquante-neuf autres almanachs du même genre, que nous avons comptés en 1812? Seraient-ils morts d'inanition? Voilà vingt ans qu'ils ne se montrent plus. Les vers galants, les bouquets à Chloris, Iris, Philis ou Doris, à Zelmire, Thémire ou Silvanire, les épigrammes et madrigaux, les jouissances, les épîtres mêmes dont ces recueils, ouverts à tous les rimeurs, étaient composés, ne plairaient-ils plus à nos contemporains? Les derniers volumes de ces ouvrages charmants seraient-ils restés chez le libraire? rossignols muets, seraient-ils colloqués dans l'arrière-boutique, dans le grenier, comme des momies d'ibis? Je le crains. Le public ne veut plus de vers; les confiseurs mêmes les refusent! La prose s'est emparée du modeste et dernier asile qu'ils avaient réservé si longtemps à la rime. Que les épigrammes et les madrigaux aient disparu sans bruit; que nous soyions privés de ces fanfreluches poétiques ou non, telles que : ÉLÉGIE, *à Mlle Radegonde, qui déplorait la perte de son chat;* MADRIGAL, *à Mme la comtessse des Garrigues qui m'avait prié de lui prêter* la Nouvelle Héloïse; DOUZAIN, *à ma femme, le jour de sa fête*, etc., etc., personne au monde ne réclame, et chacun a dû se résigner. Mais a-t-on vu, même dans les siècles de barbarie! a-t-on jamais vu des pralines pliées dans un bulletin non rimé? des diablotins en prose vulgaire! Il faut les avoir mangés pour y croire. Après un tel affront, véritable coup de pied de l'âne, *ultimatum* à nul autre second, les fabricants de paraphrases rimées ont abandonné la partie, et ne songent plus à refaire une trentième fois encore les prétendues traductions de Virgile et de Martial, de Pétrarque et d'Homère, de Milton et d'Horace, du Tasse et d'Anacréon en prose consonnante. Peine perdue, ingrat et rude labeur, dont l'expérience a démontré l'inutilité.

Il me souvient du temps où la moindre plaisanterie, émise dans la conversation, était à l'instant saisie et tournée en épigramme par vingt rimeurs. Que de jolis mots, bien frap-

pés, bien connus, Pindare-Ecouchard-Lebrun a gatés, en les faisant précéder par neuf vers stupidement parasites! Il me souvient du temps où ce même Ecouchard-Lebrun et Baour-Lormian, Labouisse et Fayolle, s'escrimaient à coups de pointes non meurtrières, où Despaze, Lormian, Damin lançaient chacun leur trio de satires. Qu'un bon mot surgisse aujourd'hui, *le Corsaire* va l'imprimer fidèlement en deux lignes, sans l'affubler de rimes fastidieuses, sans le gater par la verbosité d'une exposition obligée. Publiez une satire et frappez à tort, à travers, vous n'offenserez qui que ce soit : on ne l'aura pas lue.

Benserade avait adorné de gravures, illustré de vignettes et culs-de-lampe ses *Métamorphoses* en rondeaux ajustées, afin que la beauté du cadre suppléât à la faiblessse du tableau. M. Meyerbeer a recours à la même ruse, il ne fait sonner ses combinaisons d'harmonie qu'en présence des toiles admirables de Ciceri, Cambon, Philastre, Séchan, Thierry, Diéterle, etc. La richesse des peintures, l'éclat des costumes, la splendeur de la mise en scène, le soleil, les étoiles, les frimas et l'incendie, en réjouissant l'œil, invitent l'oreille à prendre son mal en patience. Système de compensations, artifice dont Gluck et Cimarosa, Mozart et Rossini, Weber et Paisiello, n'ont jamais imaginé, compris la nécessité.

Que la mode vienne d'exécuter les préludes brillants et somptueux des drames lyriques, en présence de toutes les séductions du ballet, de la pantomime et de la mise en scène ; croyez qu'à l'instant M. Meyerbeer essaiera d'écrire enfin, enfin, enfin! une ouverture. Comment voulez-vous qu'il s'expose à livrer au public une symphonie de ce genre ? On la ferait sonner à huis clos, devant une toile, un tapis de velours, l'œil n'aurait rien à voir ; il faudrait charmer l'oreille sans recourir au prestige des chassis, des lunes et des soleils ; pour un musicien *à décors* ce serait un métier de dupe. L'opéra-franconi demande à grands cris une salutaire réforme sur ce point essentiel.

Dorat voulut imiter Benserade, et Saint-Victor enchérit

encore sur ses deux prédécesseurs en décorant sa traduction d'Anacréon d'images fort bien incisées, et dont Girodet avait crayonné les dessins. Un curieux se présente chez l'éditeur, demande, reçoit et paie un exemplaire de l'Anacréon rimé; prend des ciseaux et découd le volume, dont il laisse tomber les feuilles. — Que faites-vous? lui dit un bibliophile étonné de l'étrange démolition. — Je prends ce qu'il y a de bon dans l'ouvrage, les gravures. »

Ce bibliophile présent à l'exécution, c'était Saint-Victor en personne. Dorat avait déjà vu, de ses yeux paternels, ses œuvres traitées avec une semblable irrévérence; et Sophie Arnould, feuilletant ce recueil d'images, avait dit : — Le pauvre Dorat se sauve par les planches. »

Un délicieux portrait de l'infiniment jolie et gracieuse Mme Scarron, mis en tête de *l'Histoire de Mme de Maintenon*, a fait vendre un exemplaire des deux volumes cruellement indigestes d'un académicien de la majorité. Jugez du dévouement de l'amateur qui desirait posséder cette gravure, que l'on *ne veut point* séparer du livre! Je ne vous dirai pas ce que les deux volumes sont devenus, mais il est certain que l'estampe arrachée, figure maintenant dans une collection de portraits. La veuve de Scarron, matrone respectable, ayant complété son demi-siècle, avait cessé d'être jolie quand elle décida Louis XIV à convoler. Au lieu d'écrire au bas de ce portrait : *Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon*, le graveur aurait dû mettre : *Françoise d'Aubigné, femme de Paul Scarron, qui, trente-deux ans plus tard, devint marquise de Maintenon*. Vous nous montrez le bijou du poète burlesque, et non le chameau du *plus grand roi du monde*. C'est commencer une histoire véritable ou non par un immense anachronisme.

Un prince russe de séjour à Paris fait acheter les Œuvres de Molière, on lui donne l'édition publiée avec le commentaire d'Auger. Ces comédies l'amusent beaucoup, il éprouve une vive sympathie pour l'auteur qui les a composées, il veut le connaître en personne, et desire qu'il lui soit présenté.

Le libraire, à qui cette demande est communiquée, s'empresse de la transmettre à l'académicien Auger, pensant avec raison qu'elle ne pouvait s'adresser qu'au glossateur. Auger arrive chez le boyard, qui le prend pour Molière, l'accable de civilités affectueuses, des éloges les plus flatteurs, et finit par lui dire : — Vos comédies sont charmantes, je les ai lues et les relis constamment, et toujours avec un nouveau plaisir, sans jeter les yeux sur un fatras de notes fort inutiles dont un académicien, que Dieu confonde, s'est avisé de les accompagner. Vous êtes trop bon, M. de Molière, beaucoup trop bon d'avoir permis à cet Auger d'introduire des pages fort ennuyeuses au milieu des productions ravissantes de votre génie. »

L'histoire ne nous dit pas quelle fut la réponse d'Auger.

Les *Métamorphoses* d'Ovide rimées par Benserade sont aujourd'hui tout à fait délaissées, et pourtant on y trouve des rondeaux bien tournés. Cette longue facétie d'un homme d'esprit serait complètement oubliée, si Stardin ne l'avait rendue immortelle en l'attaquant d'une manière fort ingénieuse, en décochant un seul rondeau contre les 473 refrains que Benserade avait alignés en front de bataille.

A la fontaine où l'on puise cette eau
Qui fait rimer et Racine et Boileau,
Je ne bois point, ou bien je ne bois guère ;
Dans un besoin, si j'en avais affaire,
J'en boirais moins que ne fait un moineau.
Je tirerai pourtant de mon cerveau
Plus aisément, s'il le faut, un rondeau,
Que je n'avale un plein verre d'eau claire
A la fontaine.

De ces rondeaux un livre tout nouveau
A bien des gens n'a pas eu l'art de plaire ;
Mais, quant à moi, j'en trouve tout fort beau,
Papier, dorure, images, caractère,
Hormis les vers qu'il fallait laisser faire
A La Fontaine.

L'épigrammatique rondeau restera, c'est une colonne batie

à la mémoire de Benserade, sur les ruines mêmes de l'ouvrage qu'elle a détruit. Remarquez, s'il vous plaît, que les poètes français ont un plus grand renom, une longévité plus assurée, quand ils sont protégés par la brièveté de leurs œuvres. Les rimes sont une denrée si cruellement fastidieuse, que l'on révère à bon droit les auteurs laconiques et d'une louable discrétion. Aussi Pradon, Stardin, Cotin et Saint-Aulaire sont-ils déjà placés bien au-dessus de l'académicien Delille et de ses émules.

Exaudet a fait sa réputation avec un menuet. Une bagatelle du même genre signala Fischer à l'Europe dansante et musicienne. Pompignan et La Faye seront immortels; ils ont produit l'un et l'autre une dizaine de vers, que des rhéteurs officieux ont séparés de tout le bagage inutile de ces rimeurs. Armés, le premier d'un couplet sur les *fureurs bizarres des noirs habitants des déserts*, le second d'un couplet *sur la rime*, Pompignan et La Faye traversent l'océan des âges en compagnie de Fischer, d'Exaudet, nageant d'une main et brandissant de l'autre l'heureuse strophe et le benoît menuet.

Remi s'est immortalisé par un distique mille et mille fois cité; par deux rimes terminant l'épitaphe en six vers qu'il avait composée pour l'abbé Pellegrin.

> Le matin catholique et le soir idolâtre,
> Il dîna de l'autel, et soupa du théâtre.

— Ce qui n'a été dit qu'en prose n'a jamais été dit. »

Que les temps sont changés ! cet apophthegme favori de l'infatigable rimeur Delille, est aujourd'hui parodié, retourné de la manière suivante :

— Ce qui n'a été dit qu'en vers (français !) n'a jamais été dit. »

En effet, s'il reste encore des infortunés tourmentés par la manie des rimes, ces grands ou petits débris se consolent entre eux; adressant leurs vœux aux neuf sœurs en des retraites ignorées, véritables catacombes du Parnasse, faisant

leur ménage en famille, se disant peut-être de fort belles choses que le public ne veut pas connaître. Leur commerce d'échange de sonnets, d'épîtres et d'épopées, est restreint dans le cercle des coteries et des académies. Le public, en progrès, s'obstine à dédaigner les vers. Le langage des dieux est aujourd'hui si généralement réprouvé, que nos rimeurs se trouvent précisément dans la position de Ménage et Baillet, de Scaliger et Scioppius, de Muret et Lambin, lorsqu'ils se décochaient des iambes grecs ou latins au milieu d'une société française.

— Nous avons encore des poètes, mais les ouvrages en vers ne se vendent plus, » écrivait Jouy, le 18 décembre 1811, à l'époque où la verbeuse cohorte des rimeurs de l'empire croyait triompher parce qu'elle faisait feu de babord et tribord. Voyez *l'Ermite de la Chaussée-d'Antin*, tome I[er], page 290.

Delille vendait chacun de ses vers deux francs à ses éditeurs. Aujourd'hui les *Œuvres complètes* de ce poète sont données pour rien, moins 16 francs, et ne trouvent pas d'acquéreur. Seize beaux volumes in-8, exemplaire de choix en papier vélin, dont la reliure en veau plein, a coûté 48 fr., sont offerts au prix de 32 fr. dans la rue des Petits-Augustins, sur le trottoir même, sous les yeux, sous la main des bibliophiles.

— On lui dispute jusqu'à la tragédie maintenant, et chassée bientôt du théâtre, elle n'aura plus que l'épigramme. C'est que vraiment la poésie est l'enfance de l'esprit humain, et les vers l'enfance du style, n'en déplaise à Voltaire et autres contempteurs de ce qu'ils ont osé appeler *vile prose.* » Paul-Louis Courier, *Préface de sa traduction d'Hérodote*, 1823.

Les Espagnols disent qu'il faut être sot pour ne savoir pas faire deux vers; et fou, pour en faire quatre.

Cette poésie, si généralement dédaignée et vilipendée, je veux la traiter avec moins de rigueur, en l'unissant au drame lyrique, à toutes nos compositions de musique vocale, jusqu'à ce jour dégradées par la prose consonnante des paro-

liers. Je veux...., mais non, ce n'est pas moi, c'est Ronsard qui depuis longtemps a marqué la destination réelle du langage cadencé.

— Tu feras tes vers masculins et féminins tant qu'il te sera possible, pour être plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née : car la poésie, sans les instruments, ou sans la grace d'une ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix. » RONSARD, *Art poétique françoys.*

Cadencez vos discours, et la rime inutile
Ne fatiguera plus une oreille sensible.

Exécutez franchement, *con brio*, la très vieille chanson du *Comte Ory*, vingt couplets auront défilé sans que l'on se soit aperçu qu'elle n'est point rimée. La mesure y satisfait l'auditeur le plus délicat. Dans les rondeaux, le refrain vient frapper deux fois l'oreille sans amener une seule rime. Certaines chansons, celle de *Jean de Werth*, par exemple, ont tous leurs couplets terminés par un vers qui n'a point de rime. Les poètes français riment, s'enriment, s'escriment aujourd'hui pour leur compte particulier. Inutile comme la toilette d'une vieille femme, leur travail est sans résultat : les volumes de lignes rimées, de prose consonnante, restent chez le libraire assez prudent pour n'avoir pas acquitté les frais de papier et d'impression. Si des vers se trouvent mêlés à de la prose, on les saute à pieds joints. Celui qui lit une comédie assaisonnée de vaudevilles, s'arrête-t-il jamais sur les couplets? Depuis que La Harpe et Geoffroy ne sont plus de ce monde, croyez-vous que l'on trouverait dix personnes ayant lu dévotement *la Henriade* ?

— On a osé dire de *la Henriade*, et même sans malignité : — Je ne sais pourquoi je bâille en la lisant. »

» On a encore appliqué à ce poème le mot de la Bruyère sur l'Opéra.

— Je ne sais pas comment l'Opéra, avec une musique si

parfaite et une dépense toute royale, a pu réussir à m'ennuyer. » Et l'on a dit : — Je ne sais pas comment *la Henriade*, avec une poésie et une versification si parfaites, a pu réussir à m'ennuyer. »

» Ce n'est pas le poète qui ennuye et qui fait bâiller dans *la Henriade*, c'est la poésie ou plutôt les vers.

» Ce ne sont pas les Français qui n'ont point la tête épique, comme le disait M. de Malézieu à M. de Voltaire ; c'est notre versification qui n'est point épique, parce qu'étant d'une part très difficile, et de l'autre ennuyeuse à la longue, par l'uniformité de la mesure et le retour des mêmes rimes, elle n'est pas propre aux longs ouvrages.

» J'oserai donc en faire l'aveu, au hasard de révolter la plupart de mes lecteurs. Je voudrais que M. de Voltaire eût composé *la Henriade* en prose. » TRUBLET, *Essais de littérature et de morale.*

Le moyen âge, plus malin que barbare, nous a légué la rime dont il se moquait; témoin cet adage du XVIe siècle :

Rime approche aus (1) si près de poésie
Que la prudence de folie.

Ce moyen âge était-il assez bouffon pour se moquer aussi de l'autre peste qu'il nous a méchamment transmise ?

Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma sa pensée,
Et, donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison !

BOILEAU, *Satire* II, à Molière.

S'il vous plaît de récolter par milliers les anathèmes, les malédictions, les quolibets, les turlupinades mêmes, lancés contre la rime ; lisez les commentaires de Voltaire sur Corneille, de Geoffroy sur Racine, d'Auger et compagnie sur Molière, d'Amar et Brossette sur Boileau, etc., etc., etc. S'il

(1) Césure romantique au suprême degré.

vous prend la fantaisie de contempler la poésie franco-lanternoise dans toute sa laideur, sa misère, son infamie; lisez, non pas les rhéteurs qui l'ont attaquée, mais ses apologistes. Si vous commencez par l'excellent *Traité de Versification française* de M. Quicherat, cette lecture pourra vous suffire.

Sémiramis est sur son trône, elle harangue le peuple de Babylone et les grands de son empire. Ce prélude pompeux aura pour dernier mot le nom de l'époux que la reine a choisi. L'énigme est développée en trente-huit vers, on ne doit en apprendre le mot qu'à la fin du trente-neuvième. Par une insigne gaucherie du poète, ce mot est connu dès le trente-huitième : la préparation de la rime l'a signalé d'avance.

Je fais le bien du monde en nommant un époux.
Adorez le héros qui va régner sur vous;
Voyez revivre en lui les princes de ma race.

Il faut qu'Azéma soit la plus simple des jouvencelles, Assur le plus imbécile des rivaux et des conspirateurs, si le vocable *race* ne leur désigne *Arsace*, avant que la reine ait achevé sa période, en ajoutant :

Ce héros, cet époux, ce monarque est Arsace.

Si ce n'est pas la faute de la rime, c'est du mois la faute de Voltaire. Mais, dira-t-on, ces personnages ne sont pas censés parler en lignes rimées, en prose consonnante; ils ne font aucune attention à de pareilles fadaises. D'accord ; ce n'est pas moi qui les en blâmerai. S'ils ne s'attachent point à la rime, le public la suit, la prévoit, l'attend ; et le coup de théâtre, que l'auteur préparait, frappe à faux et perd tout son effet. Sans le vouloir, Sémiramis a parlé trop tôt; ce qu'elle ajoute ensuite est parfaitement inutile. Au spectacle, le public est prompt à deviner, il entend à demi-mot. Afin que ce discours ne perdît rien de sa puissance dramatique, il fallait absolument que la rime fût ouverte par *Arsace*, au lieu de lui donner ce mot pour conclusion. Il fallait que Sémiramis dît :

Je fais le bien du monde en nommant un époux.
Adorez le héros qui va régner sur vous;
Ce héros, cet époux, ce monarque est Arsace.

AZÉMA.

Arsace! ô perfidie!

ASSUR.

O comble de l'audace!

Je veux vivre toujours ainsi que j'ai vécu.

Ce vers de Molière n'a rien de comique, et pourtant il met tout un auditoire en belle humeur : la rime inévitable est annoncée, promise, elle va sonner, et l'on rit d'avance.

— Un rhythme qui n'exprime pas la véritable forme et la figure des temps ou des choses, ne peut rien peindre à l'imagination. C'est avec raison que les anciens avaient inventé pour cela les nombres poétiques, qui seuls peuvent produire cet effet. Les langues (1) et les vers modernes sont absolument impropres au chant, et nous n'aurons jamais de véritable musique vocale tant que nos poètes ne sauront pas faire des vers propres au chant, c'est-à-dire tant que nous ne donnerons pas une forme nouvelle à notre langage, en rétablissant les quantités et les pieds métriques, et en bannissant notre rime barbare. Nos vers se précipitent comme s'ils étaient composés d'un seul pied; de manière qu'il n'existe aucun rhythme réel dans notre poésie : nous ne cherchons seulement qu'à former un nombre égal de syllabes dans un vers, de quelque nature et de quelque ordre qu'il soit. » Isaac Vossius, *de Poematum cantu et viribus rhythmi.*

— Il me souvient d'avoir ouï M. Perrault se moquer de la prosodie grecque et romaine, et de la distinction des syllabes longues et brèves : distinction qui n'est point une invention de l'esprit humain, mais de la nature même, et qui a sa cause dans la conformation de nos organes, et dans le mouvement de nos passions. C'est ce que je lui répondis

(1) Parlez pour vous, cher Isaac, et veuillez bien excepter le languedocien ou provençal, l'italien et l'espagnol.

alors, en lui demandant s'il tirait de nos rimes un argument de la préférence de la poésie moderne au-dessus de l'ancienne ; de nos rimes, dis-je, qui sont un jeu badin et puéril en lui-même, et jugé tel par les anciens, qui l'évitaient avec le plus grand soin ; grossièrement inventé par les Arabes, nation brutale et féroce, qui n'a de politesse et de culture que ce qu'elle en a pu puiser dans les ouvrages des Grecs. Les Arabes portèrent dans l'Europe l'art de rimer avec leur barbarie. Que si les génies sublimes de l'antiquité avaient pu prévoir que cette consonnance de syllabes et de mots occuperait un jour les plus beaux esprits des nations les plus polies, ils auraient déploré le sort de l'esprit humain, capable de s'abaisser et de se plaire à une si grande niaiserie. » HUET, *évêque d'Avranches.*

— *L'Italia liberata da Gotti*, poème épique de Trissino, est écrit en vers blancs. Ah ! plût à Dieu que Malherbe, le père de notre poésie française, celui de tous qui a le mieux entendu la fabrique et l'harmonie des vers, eût pris la pensée d'écrire ainsi en vers non rimés, pour donner l'exemple et le ton à ses successeurs, et pour nous dégager de cette odieuse rime dont nos oreilles, quoique fatiguées, ne peuvent pourtant plus aujourd'hui se passer nulle part, et qui, à vrai dire, ne convient qu'à l'ode, aux chansons ! Mais il faudrait pour ceci que Malherbe eût été épique ou dramatique, et non pas faiseur d'odes comme il était.

» La poésie italienne a de grands avantages sur la nôtre : 1° celui de la langue, préférable au français, quoi qu'on en veuille dire, plus coulante, plus sonore, plus harmonieuse, également propre au style majestueux, à la gentillesse, outre qu'elle se permet bien plus d'inversions qui rendent les constructions moins uniformes. Le français n'est que clair ; par là propre à l'histoire, à la dissertation, au poème dramatique. Pour l'épopée, il nous est plus difficile d'y atteindre ; nos retours éternels des rimes plates, masculines et féminines deviennent à la fin insoutenables à l'oreille dans les pièces de longue haleine.

» En italien, les longues narrations distribuées par stances en octaves, à rimes entremêlées, sont plus supportables. Ne pensez-vous pas que nous pourrions introduire dans notre poésie narrative cet usage des octaves de six vers à rimes croisées, suivis de deux autres à rimes plates ? Le diable est qu'il faut trouver ici, pour la plupart des sons, trois rimes au lieu de deux, et que nous en sommes très mal fournis dans notre langue, où tant de mots n'ont pas du tout de rimes, et tant d'autres n'en ont guère. »

De Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, tome III, lettre V.

— La rime ajoute un mortel ennui aux vers médiocres. Le poète alors est un mauvais mécanicien qui fait entendre le bruit choquant de ses poulies et de ses cordes ; ses lecteurs éprouvent la même fatigue qu'il a ressentie en rimant ; ses vers ne sont qu'un vain tintement de syllabes fastidieuses. Mais s'il pense heureusement, et s'il rime de même, il éprouve et il donne un grand plaisir qui n'est gouté que par les ames sensibles et par les oreilles harmonieuses. » Voltaire.

L'auteur de *Zaïre* et de l'*Histoire de Charles XII* aurait dû nous faire connaître ces donneurs de grand plaisir. Peut-être croyait-il posséder une paire de ces oreilles harmonieuses.

La rime convient parfaitement à de petits ouvrages ingénieux, où l'esprit cherche un agrément particulier, et qui par leur briéveté, conforme au jeu des idées, s'oppose à l'ennui qu'amène invinciblement la longue lecture des vers français, quelque beaux qu'ils puissent être. Pradon et Cotin, armés chacun de quatre vers charmants, ont déjà terrassé tous nos ambitieux faiseurs de poèmes épiques, didactiques, géorgiques, pindariques, anacréontiques, bucoliques, minéralogiques, philosophiques, immensément, inévitablement soporifiques. Eh ! comment ne le seraient-ils pas ? c'est toujours la même chanson, la même ture lure, les copistes copient des copistes. Pradon, Cotin sont immortels, et doivent cet avantage aux labeurs inutiles de ceux mêmes qui les ont

accablés de leurs épigrammes. Ces critiques imprudents et présomptueux ne se doutaient guère qu'un jour on délaisserait les milliers de volumes qu'ils ont rimés si péniblement, que ce tas de bouquins servirait de piédestal à Cotin, à Pradon, et que ces triomphateurs, sans avoir recours à la trompette de Clio pour annoncer leur victoire, s'écrieraient avec Despréaux :

Un *quatrain* sans défaut vaut *mieux* qu'un long poème.

En 1783, lorsque les rimeurs s'évertuaient à chanter les saisons, les mois, les jours, les quatre parties du jour, les heures, le printemps, etc., le comte de la Touraille mit au jour un poème de ce genre en un seul vers, et l'intitula : *Les Quatre Saisons de l'année, sous le climat de Paris.*

CHANT PREMIER ET DERNIER.

De la pluie et du vent, du vent et de la pluie.

On trouva ce poème trop long de moitié. *Du vent et de la pluie*, aurait pu tout dire.

Corneille, Molière, Boileau, Racine, Voltaire, riment pour les yeux quand ils écrivent :

Je le fais roi de Pont, et mon seul héritié (héritier.)
Et quant à ce rebelle à ce courage fié (fier, *fiair.*)
CORNEILLE, *Nicomède*, Acte IV, Scène 4.

Une autre fois. — Adieu, Baptiste le très-ché (cher, *chair.*)
N'a point vu ma courante, et je vais le cherché (*chercher.*)
MOLIÈRE, *les Facheux*, Acte I, Scène 5.

La colère est superbe, et veut des mots altiés (altiers);
L'abattement s'explique en des termes moins fiés (fiers, *fiairs.*)
BOILEAU, *Art poétique*, Chant III.

Attaquons dans leurs murs ces conquérants si fiés (fiers, *fiairs.*)
Qu'ils tremblent à leur tour pour leurs propres foyés (*foyers.*)
RACINE, *Mithridate*, Acte III, Scène 1.

Le sort nous accabla du poids des mêmes fés (fers, *fairs.*)
Que la tendre amitié nous rendit plus legés (*légers.*)
VOLTAIRE, *Zaïre*, Acte II, scène 2.

L'*r*, qui jadis était muette à volonté dans *velours* (*velous*), sonnait durement dans *parler* (*parlair*), témoin ces vers :

> Si tost que ceste dame eust cessé de parler,
> Soudain s'esvanouit comme fait un esclair.

Discours nouveau sur la Mode, sans nom d'auteur, Paris, P. Ramier, 1613 ; réimprimé par les soins d'Eusèbe Castaigne, Angoulême, juin 1851.

Pour corriger ces aligneurs de mots, qui s'obstinent à rimer pour les yeux ; afin de leur montrer dans toute sa laideur l'absurdité de leur système, je voudrais que pendant une semaine on leur servît à déjeuner comme à diner ces dindes, ces gigots, ces pains, ces patés de carton, ces poissons, ces choux de fer-blanc, ces aloyaux de bois, ces oranges, poires, pèches et raisins, si bien figurés en marbre colorié ; et qu'au lieu de vin de Champagne et de Bordeaux, on leur versât de l'eau de Seltz ou de l'eau de groseille. Le splendide repas de Don Juan est-il mis en scène et sur table avec plus de soins ? N'est-ce pas là *rimer pour les yeux* d'une manière ingénieuse ? Reste à savoir si leur estomac de poète se contenterait de ces vains simulacres.

Vous travaillez pour le sens de l'ouïe ; et toutes vos ruses de guerre, toutes vos batteries de siège ou de campagne sont dirigées sur l'œil. Vous réussirez à le séduire, le sens de la vue est le plus facile à tromper (1), surtout lorsqu'il s'agit d'une affaire qui ne l'intéresse en aucune façon. Rimez, ne rimez pas, qu'importe, le tableau de vos lignes n'en sera guère plus récréatif pour ses pupilles indulgentes. Faites des trompe-l'œil, vous en avez le droit. Ne devriez-vous pas, au contraire, penser d'abord, penser uniquement à l'oreille ? C'est elle qu'il s'agit de contenter, de charmer, de séduire ; c'est elle qui doit recevoir, gouter, apprécier votre musique ; c'est elle qui la recevra, le plus souvent ! sans le secours de

---

(1) Les distances, les lieux, les formes, les grandeurs,
Tout est douteux pour l'œil, excepté les couleurs.

DELILLE, *l'Imagination*, Chant I.

l'œil, lequel se gardera bien de vous adresser aucune réclamation.

— Voici des vers rimés pour toi, mon petit ami, direz-vous à cet œil, toujours prêt à pardonner des licences, qui pour lui ne peuvent être des fautes; voici des vers, pour toi, parfaitement rimés :

Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée.
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir?

— Bravo ! parfait ! à merveille ! » dira cet œil que vous caressez avec tant d'affection, et qui n'en sera pas moins votre dupe, votre victime. Croyez-vous que l'oreille se laissera prendre à ce piège grossier, et que sa prudence va s'endormir au point de confirmer ce jugement plus que téméraire? point du tout. Saisissant, avec son admirable subtilité, l'ensemble et les détails de votre prose cadencée et non rimée, l'oreille

Va prendre la parole, et prête à l'accuser,
Va s'adresser à l'œil pour le désabuser.

— Tu crois à ce qu'on t'a montré, lui dira-t-elle; je ne dois me fier qu'à ce que j'entends. Pour moi, point de ruse que je ne décèle avec soudaineté, point de mirage qui puisse me faire illusion; la poésie est une musique, et non pas une peinture. A ce qu'on t'a montré, je vais faire succéder ce qu'on m'a fait entendre. Le voici :

Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant,
Perdu le souvenir?

Revenir et *perdant*, *perdant* et *souvenir*, te semblent-ils des rimes suffisantes, des assonnances même ? »

Ce qui n'empêche pas ces vers d'être charmants. S'ils nous plaisent, c'est à cause de la pensée qu'ils renferment, à cause

de la cadence, de la mesure, qualités précieuses qui forceront toujours les rigoristes les plus sévères à pardonner l'absence de la rime. Par cet exemple et cent mille autres du même genre, nos poètes se plaisent à prouver, à démontrer que la rime est au moins inutile.

Et ces rimes curieusement dessinées pour l'œil, oserez-vous les proposer à ceux qui ne sauraient contempler, admirer vos peintures ? Croyez-vous que les aveugles les accepteront ?

Mlle Mélanie de Salignac était frappée de cécité, le son de la voix avait pour elle la même séduction ou la même répugnance que la physionomie pour celui qui voit. Un de ses parents eut avec la famille un mauvais procédé que rien ne pouvait faire présumer, la jeune aveugle dit, avec étonnement : — Qui l'aurait cru d'une voix si douce ? » Quand elle entendait chanter, Mélanie distinguait des voix *brunes* et des voix *blondes*.

Elle était folle de musique, et disait à Diderot : — Je crois que je ne me lasserais jamais d'entendre chanter ou jouer très bien d'un instrument, et quand ce bonheur-là serait, dans le ciel, le seul dont on jouirait, je ne serais pas fâchée d'y être. Vous pensiez juste en assurant que la musique était le plus violent des beaux-arts, sans en excepter la poésie et l'éloquence ; que Racine même ne s'exprimait pas avec la délicatesse d'une harpe ; que sa mélodie était lourde et monotone en comparaison de celle de l'instrument, et que vous aviez souvent desiré de donner à votre style la force et la légèreté des tons de Bach. Pour moi, c'est la plus belle langue que je connaisse. Dans les langues parlées, mieux on prononce, plus on articule ses syllabes ; au lieu que, dans la langue musicale, les sons les plus éloignés du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave, sont filés et se suivent imperceptiblement ; c'est, pour ainsi dire, une seule et longue syllabe, qui à chaque instant varie d'inflexion et d'expression. Tandis que la mélodie porte cette syllabe à mon oreille, l'harmonie en exécute sans confusion, sur une multitude d'instruments divers, deux, trois, quatre ou cinq, qui toutes concourent à

fortifier l'expression de la première, et les parties vocales sont autant d'interprètes dont je me passerais bien, lorsque le symphoniste est homme de génie, et qu'il sait donner du caractère à son chant.

» C'est surtout dans le silence de la nuit que la musique est expressive et délicieuse.

» Je me persuade que, distraits par leurs yeux, ceux qui voient ne peuvent ni l'écouter ni l'entendre, comme je l'écoute et je l'entends. Pourquoi l'éloge qu'on m'en fait me paraît-il faible et pauvre? Pourquoi jamais n'en ai-je pu parler comme je sens? Pourquoi m'arrêté-je au milieu de mon discours, cherchant des mots qui peignent ma sensation sans les trouver? est-ce qu'ils ne seraient pas encore inventés?

» Je ne saurais comparer l'effet de la mélodie, de l'harmonie qu'à l'ivresse que j'éprouve, lorsque, après une longue absence, je me précipite dans les bras de ma mère, que la voix me manque, que les membres me tremblent, que les larmes coulent, que les genoux se dérobent sous moi, que je suis comme si j'allais mourir de plaisir. »

Rimeurs pour les yeux, serez-vous assez bien recommandés à des auditeurs tels que M[lle] de Salignac, à toute une assemblée de critiques subtils formés à l'école de Haüi?

— Une partie de ces écrivains est si sucrée jusques ici, que d'avoir refusé à rimer *action* contre *pension*, *passion* et leur suite, à rimer encore l'*âme* et le *blasme* contre la *flamme*... Veut-on rien de plus plaisant? Veut-on mieux défendre de poétiser en commandant de rimer? Car comment seroit-il possible que la poésie volast au ciel, son but, avec telle rognure d'ailes, et qui plus est, éclopement et brisement?... Faut-il pas dire aussi qu'ils ont, non bonne oreille, mais bonne vue, pour rimer; dont il arrive qu'il nous faille un de ces matins à notre tour écrire des talons et danser des ongles? » M[lle] DE GOURNAY.

Les poètes contemporains de M[lle] de Gournay faisaient leur cour à l'œil avec tant de soin, formaient leurs images calli-

graphiques avec une prévoyance, une attention si délicates, que, dans la crainte de blesser, d'offenser en aucune manière cet œil si révéré, ces aligneurs de syllabes changeaient l'orthographe de certains mots, des noms propres mêmes, dont la rime était irréprochable, tels que *roman*, *amant* ; *nord*, *port*; *balle*, *scandale*; *remords*, *recors*; *modèle*, *appelle*; *malle*, *d'Aumale*; *soûl*, *fou*; *Mignard*, *art*; *vents*, *vivants*; *draps*, *voudras*; *Billaut*, *rabot*; ils ajoutaient ou supprimaient des lettres, afin que la désinence de ces paires de mots fût, de l'un à l'autre, identique. Ils écrivaient donc, et dessinaient sur le papier, pour le plus grand plaisir de l'œil : *romant*, *amant*; *nort*, *port*; *bale*, *scandale*; *remors*, *recors*; *modelle*, *appelle*; *malle*, *d'Aumalle*; *sou*, *fou*; *Mignart*, *art*; *vans*, *vivans*; *dras*, *voudras*; *Billot*, *rabot*.

Grétry ne renouvelait-il pas ce jeu ridicule de lettres, avec ses notes, lorsqu'il s'appliquait à dessiner, figurer curieusement à l'œil sur le papier de sa partition, l'image de l'objet de ses chants? Ce musicien célèbre ne pousse-t il pas la naïveté, la bonhomie, jusqu'à nous citer comme un modèle d'expression pittoresque, le trait de mélodie qu'il a colloqué sur ce vers de *Silvain*, l'un de ses opéras :

Mais dans un doux esclavage.

— Remarquez, dit-il, la ligne circulaire que forment les notes : ne présente-t-elle pas physiquement aux yeux la chaîne qui enveloppe l'époux ? » *Essais sur la Musique*, tome II, page 192.

La musique est-elle faite pour les yeux? Peut-on imaginer rien de plus mesquin? De semblables puérilités sont indignes d'un homme de goût.

— Ainsi supposez qu'il faille prononcer ces paroles françaises : *On ne saurait trop sévèrement punir ce grand coupable.* Celui qui prononcera élégamment la langue française ne fera point sentir le *t* du troisième mot, ni le *p* du quatrième, ni le *t* du cinquième, ni l'*r* du sixième, ni le *d* du huitième, et

prononcera comme s'il était écrit : *On ne saurai tro sévèremen puni ce gran coupable.* » CHARPENTIER, *Préface pour le Dictionnaire de l'Académie.*

Les Provençaux ont conservé les traditions de l'Académie, ils prononcent le français d'après les règles que Charpentier a burinées il y a deux siècles. Pourquoi nos poètes n'useraient-ils pas d'une licence accordée avec tant de solennité ? Pourquoi se plaisent-ils à désobéir à l'Académie, à cette bonne et prévoyante mère, qui voulait ainsi leur épargner tant de soucis, et toutes les bêtises, les fausses intonations qui marchent après la rime écrite pour les yeux? La petite note d'appui, d'agrément, l'appuyure en musique, ne compte pas dans l'harmonie, elle ne repose sur aucune basse qui s'accorde avec elle. Les lettres finales, non prononcées, deviennent par ce fait d'une absolue nullité ; pourquoi donc en constater la présence? Pourquoi leur supposer une valeur, une harmonie qu'elles n'ont pas? Le résultat de cette fiction malencontreuse est tout au désavantage des poètes; il les force à tracer pour l'œil des images dont l'oreille repoussera la sonorité. Croyez que les yeux se montreraient bien plus accommodants, que, sur la foi de l'Académie et l'exemple de nos anciens, ils permettraient que *Tircis* rimât correctement avec *mourir, pères* avec *plaire, justifier* avec *amitié, prie* avec *souci, secours* avec *doux, charge* avec *courage, cabas* avec *lard*, etc., etc.

Si les poètes du XVIIe siècle faisaient encore rimer *boire, voirre* avec *lumière, terre,* c'est qu'ils prononçaient *bouère, verre*, au grand désappointement des yeux. Témoin la trop fameuse chanson de maître Adam Billaut, menuisier de Nevers.

Aussitôt que la lumière
Vient redorer nos coteaux,
Pressé d'un desir de boire,
Je caresse les tonneaux.

Cette licence au reste n'était qu'un *ad libitum*, car le même auteur écrit dans son épître à M. de Gérard :

Puisque le grand abbé, l'appui de notre gloire,
Trouve un crime en disant quatre lignes sans boire.

Une voyelle bien sonnante suffisait à l'oreille, qui permettait de supprimer toutes les lettres mises à la suite de cette voyelle. Revenez à l'ancienne manière de prononcer, et toutes les rimes fausses que je viens de signaler, deviendront excellentes. *Fié*, *ché*, *fé*, *univé*, *mé*, *ai*, *Jupité*, *Algé*, etc., rimeront parfaitement avec *héritié*, *cherché*, *altié*, *foyé*, *légé*. Gardez-vous bien de croire que du temps de Corneille et de Molière, on donnât plus d'énergie aux finales d'*héritier*, de *chercher*, etc.; pour les faire sonner à l'unisson de *fier*, *cher*, etc. On avait imprudemment abandonné l'ancienne prononciation, et les difficultés amenées par la diction nouvelle, jetèrent nos poètes dans la déplorable nécessité de rimer seulement pour les yeux.

Les Italiens n'écrivent-ils pas *vedelle*, *vedella*, *spegli*, au lieu de *vederle*, *vederla*, *specchi*, pour rimer avec *novelle*, *novella*, *egli ?* Trop long pour la mesure, *augelli* ne devient-il pas *augei ?* et *furono*, mieux encore que la triple Hécate, n'offre-t-il pas ses quatre formes différentes au versificateur? *Furono*, *furon*, *furo*, *fur*, voilà certes de quoi choisir.

C'est ainsi que, du latin *spiritus*, nos anciens firent *espir*, *esperit*, *esperites*, *esprit*. Les Provençaux emploient ce dernier mot *esprit*, sans abandonner *Esperit*, qu'ils ont gardé comme nom propre ou comme surnom.

Esperit s'en vai de niu,
Atrova soun paire quiu,
Sa maire dins l'oula,
Esperit bouroula.

Vieille chanson enfantine.

Le verbe *trovar* devient *atrovar*, lorsque la mesure du vers le demande.

Les Italiens font tous les jours de ces escamotages. Si leur idiome, tout mélodieux qu'il soit, présente une difficulté de prononciation dans les traits agiles de note et parole, ils se

hâtent d'enlever l'obstacle qui pourrait les arrêter. L'air de Bartolo, du *Barbiere di Siviglia*, renferme ce vers scabreux :

Nemen l'aria entrar potrà.

Entrar potrà, ne peut courir assez vite. Lablache, en prenant le rôle de ce docteur, disait :

Nemen l'aria può passar.

Può passar, était encore trop lourd. Ce chanteur poète a maintenant balayé tout à fait le chemin sur lequel il doit rouler à fond de train, et dit :

Nemen l'aria dè passar.

Bien entendu que le virtuose ne doit, en aucune circonstance, avoir le moindre égard pour la rime : cette vétille misérable n'existe ni pour lui ni pour ses auditeurs.

La musique est en train de mettre en sépulture ce que l'on appelle *poésie française*, genre de mystification qu'il faut abandonner complétement puisqu'il ne saurait plus faire de dupes. On rit assez volontiers en écoutant nos tragédies en prose consonnante, œuvres dont le coté burlesque n'est pas sans agrément. Civilisée par la régularité des cadences, le rhythme puissant et flatteur des compositions vocales étrangères, des productions instrumentales de tous les pays, des valses, des polkas, des contredanses mêmes, notre oreille, devenue à peu près musicienne, repousse avec un mépris, dont elle ne se rend pas toujours compte, repousse des vers qui, marchant au hasard, touchent à faux, sont privés du charme séducteur de la cadence, et restent affadis, ralentis, dégradés par les rimes qui les frappent de leur abrutissante monotonie. Il n'est pas de pièce de vers dont on ne puisse retrancher le quart, le tiers, la moitié, les cinq sixièmes! sans déranger le fil du discours. Toute cette bourre inutile, que vous ôterez, n'avait été placée là que pour obéir aux exigences de la rime, instrument de dommage s'il en fût jamais. Loret s'est avisé de rimer sa *Muse historique*; par les

échantillons que j'en ai semés dans cet ouvrage, on peut juger que cinq versicules inutiles servent de compagnons à la ligne qui renferme le fait rapporté, le fait qui seul mérite l'attention du lecteur.

En voulez-vous de cette bourre? Racine, Quinault et J. B. Rousseau vous en fourniront en abondance, et rivaliseront sur ce point avec Loret.

O divine, ô *charmante* loi!
O justice, ô *bonté suprême!*
Que de raisons, quelle *douceur extrême!*
D'engager à ce dieu son amour et sa foi!

Racine, *Athalie.*

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur;
Tout ce que le globe *enserre*
Révèle un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps!
Quelle grandeur infinie!
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords!

J.-B. Rousseau.

Goutons dans ces *aimables* lieux
Les douceurs d'une paix *charmante.*
Les *superbes* géants, armés contre les dieux
Ne nous donnent plus d'épouvante.
Ils sont ensevelis sous la masse *pesante*
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
Nous avons vu tomber leur chef *audacieux*
Sous une montagne *brulante :*
Jupiter l'a contraint de vomir à nos yeux
Les restes *enflammés* de sa rage *mourante.*
Jupiter est *victorieux,*
Et tout cède à l'effort de sa main *foudroyante.*

Quinault, *Proserpine,* Acte I, scène 1.

Ici du moins cette bourre, non mesurée, sonne bien. Passons au vrai galimatias.

O Mars impitoyable!
Est-il irrévocable
Que la haine implacable
Accable
Une ame inébranlable
Au milieu des hasards?
O Mars! ô Mars! ô Mars!

QUINAULT, *Cadmus*, Acte I.

Voici des vers que l'on pourrait faire dire à ceux qui grasseyent, afin de leur délier la langue.

Oui, Mitrane, en ce jour l'ordre émané du trône
Remet entre les bras Arsace à Babylone.

VOLTAIRE, *Sémiramis*.

Terreur, Nuit, Mort, Cerbère, Hécate, Érèbe, Averne,
Noires filles du Styx que la fureur gouverne.

FONTENELLE.

La prose de Lamartine a bien plus de succès depuis que ce poète nous la donne sans rimes. Il aurait pu rendre cette prose constamment agréable en la purgeant des cacophonies, des hiatus infiniment trop durs, dissonances qui troublent, arrêtent la marche d'une phrase, d'une période, où des intentions mélodiques, un sentiment précieux de l'harmonie du discours, brillent souvent.

Nicolas Bourbon excella dans la poésie latine. Il fit, en l'honneur d'Henri IV, ces deux vers, jadis écrits sur la porte de l'Arsenal de Paris :

Ætna hæc Henrico vulcania tela ministrat,
Tela giganteos debellatura furores.

— Quand je lis des vers français, il me semble que je bois de l'eau, » disait ce poète, zélé suivant de Bacchus.

Les vers français n'existent plus qu'au théâtre; partout ailleurs ils sont passés à l'état des inutilités depuis longtemps dédaignées, abandonnées, et que l'on jette au feu pour en débarrasser les greniers. Si quelque Laflèche nous lisait à présent un inventaire dressé par un autre Harpagon, croyez

que les œuvres rimées de Thomas, de Delille, de Campenon, de Parny, de Roucher, de Chênedollé, de Parseval-Grandmaison, de Droz, et de cent autres gateurs de prose, y tiendraient la place du trou-madame, des fourchettes assortissantes, de la peau de lézard empaillée, et de tout le bric à brac si plaisamment énuméré.

Les vers français existent encore au théâtre et rien ne doit les chasser de cet unique et dernier refuge. Ils y sont trop bien protégés par l'intérêt dramatique, le prestige du spectacle, la vérité de la mise en scène, et surtout par le talent des acteurs, assez adroits pour briser, piler ces vers au point de les réduire en..... prose. Artifice que le public reconnaissant apprécie et récompense. Les vers plairont quand ils cesseront d'être des vers; est-il rien de plus flatteur, de plus encourageant pour un enfileur de rimes plates ou non?

Un mari desirait vivement que sa femme le tutoyât. — Eh bien! va-t'en, » lui dit la belle.

— Que fais-tu de ce mauvais tableau? — Je le mets sur une jarre, c'est un couvercle excellent. »

— A quoi vous sert l'indigeste et grosse partition du *Prophète?* — A m'asseoir dessus quand je veux jouer du piano. Deux pouces de cette musique suffisent pour ajuster une chaise à ma taille. » Historique.

Vous voyez que tout peut devenir utile, si l'on connaît la manière de s'en servir.

Comme les Italiens, les Espagnols, les Provençaux de nos jours, les Français de l'ancien temps avaient une langue pour la prose et la conversation familière, une langue poétique pour les vers. En acceptant la rime qu'ils nous ont léguée, il fallait accepter aussi toutes les libertés de leur poésie gallicane. Irréguliers pour l'œil, j'en conviens, leurs vers charmaient complétement l'oreille. Si l'on est obligé de choisir entre ces deux sens, l'œil doit-il obtenir la préférence? S'est-on jamais avisé de faire des tableaux, des statues pour l'oreille, et de la musique pour le nez? Seriez-vous forcés d'écrire tant de sottises, de bourrer vos lignes

d'une avalanche d'inutilités commandées par la fixité des mots, par la tyrannie des pluriels et les exigences de la rime, si vous étiez assez adroits pour alonger ou raccourcir les mots; si vous saviez user plus largement de l'élision; si des lettres euphoniques ajoutées entre les voyelles prêtes à se heurter, vous donnaient le moyen d'éviter l'ombre même d'un hiatus; si des lettres supprimées dans la prononciation changeant le son des mots, sans les rendre moins connaissables, vous permettaient d'augmenter immensément le nombre si restreint de vos rimes?

Si les poètes français de l'ancien temps vous entendaient, croyez qu'ils ne manqueraient pas de vous adresser leur malicieux compliment : — Vous chantez comme des seraines..... comme des seraines du Pré-z-aux-Clercs. » Les entours de la rue Taranne étaient alors habités par des milliers de sirènes à quatre pattes, coassantes à grand plaisir de gorge.

Les corbeaux de l'Université, les sirènes mâles du Pré-z-aux-Clercs, croassent, coassent encore le français, qu'ils accommodent à leur ramage; et pas un de ces professeurs de style harmonieux et fleuri, pas un, depuis deux cents ans, ne s'est avisé de réclamer contre les dissonances acerbes, les barbarismes de sonorité qui pullulent dans les œuvres de nos poètes et de nos prosateurs les plus admirés. Vertueux, réservés, comme cette dame romaine qui croyait que tous les hommes sentaient le bouc, parce que son mari possédait ce rare avantage, ces professeurs de belles lettres ont pensé que tous devaient écrire et parler en croasssant puisqu'eux-mêmes se plaisaient à croasser, sans que leur oreille de bronze en éprouvât la moindre sensation désagréable. Mais un homme s'est rencontré (1)... Bien mieux! deux musiciens ne se sont pas rencontrés du tout; ils ont assisté séparément au charivari des maîtres en fait de beau langage, ils ont lu, commenté les lois et les prophètes de ces maîtres; et, sans se connaître, sans se concerter, ils ont écrit, chacun de son

(1) M. F. Génin.

coté, ces dernières observations. Ces musiciens (1) ont-ils raison ? le public dont l'oreille est civilisée en jugera.

Peut-être en ce moment, deux autres Français dont l'un est à Mexico, l'autre à Chandernagor, traitent le même sujet. Croyez qu'ils répéteront ce que nous avons dit, s'ils ont une parfaite connaissance de l'art musical. Avais-je raison de regretter que Fléchier, Massillon, Bossuet, Fénélon, eussent abandonné le *tibicen* d'Eschine et de Démosthène? Le ministre de l'instruction publique ne devrait-il pas envoyer à l'instant une colonie de fluteurs, de fluteuses à l'Université pour adoucir les mœurs et surtout le ramage des corbeaux? Mais hélas! peut-être est-il lui-même sous le charme du croassement, peut-être a-t-il naïvement gouté, dégusté, savouré les mélodies impalpables du *Prophète ?* Vous pensez bien qu'après ces jouissances ineffables, un ministre, tout ministre qu'il soit, *dat veniam corvis.*

---

(1)—Un traité de prosodie ne pouvait être qu'ébauché *par* un *par*ticulier. *Pour* l'achever il faut un grammairien, un orateur, un poète, un musicien. » D'Olivet, *Traité de la prosodie française.* D'Olivet a bien raison d'appeler un musicien à son aide ; *par un par* nous démontre qu'il ne l'était pas du tout.

CADENCE FINALE.

On a vu la poésie et la musique, les mots et les notes, se donner la main dans cet ouvrage. La mélodie de la parole et la poésie du chant, ces deux puissances également destinées à charmer, à séduire l'oreille, ont marché de conserve depuis le XIIIe siècle, il est vrai ; mais en sens inverse au regard du progrès.

C'est un Français qui parle à des Français : nos voisins n'ont rien à démêler dans cette affaire de famille.

> *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem*
> *Cogitat.*

Au temps de l'empereur Auguste, le poète des musiciens, Horace, burinait dans ce vers sibyllin, prophétique, l'état de situation de nos contemporains rimants ou sonnants. Je n'aurai donc qu'à remplir la colonne des observations. Changer en fumée opaque la clarté la plus vive, extraire les ténèbres d'un rayon du soleil, partir de l'équateur pour arriver au pays glacé des Esquimaux, voilà ce qu'ont fait nos poètes.

Nos musiciens, au contraire, joignant leurs inventions à celles de nos voisins, dirigeant leurs pas vers un point qui brillait aux bornes de l'horizon, débrouillant le chaos avec une merveilleuse opiniâtreté, passant de l'esclavage à la liberté, pour en venir à la licence, ont fini par atteindre l'océan de lumière, dans lequel on voit les cygnes du nord et du midi nager *in gurgite vasto.*

Déjà possesseurs d'une langue concise et claire, élégante et poétique au suprême degré, nos courtisans, nos académiciens, adoptant le jargon des précieuses, se sont ingéniés à la charger, l'accabler de mots parasites, d'articles, de néga-

tions, de pronoms; et, du français de l'ancien, du bon temps, ils ont formé le lanternois, euphuisme que l'on étale à ravir sur les pages du *Moniteur*, mais qui ne saurait obéir aux fantaisies capricieuses de la muse badine, aux élans rapides ou majestueux de l'épopée, qu'à la condition expresse, inévitable, de broncher, tomber, grimacer, et de dire trop souvent des bêtises emballées dans la bourre des inutilités, que la rime entraîne avec elle.

Les musiciens, que le sort avait jetés dans l'île des Esclaves, dans une contrée stérile, couverte de ronces et de pierres, taillaient, sapaient ces buissons, écartaient ces pierres, afin de marcher plus librement vers le point lumineux dont je vous ai parlé déjà. Les poètes, assez mal avisés pour méconnaître les précieux avantages de l'élysée où la fortune les avait placés, ramassaient aussitôt ces pierres, ces fagots d'épines, et les entassaient curieusement au milieu de la route qu'ils allaient parcourir. Les musiciens venaient-ils à se dégager des liens qui les garrottaient, que dis-je? d'un cordeau flottant qui semblait n'opposer qu'une impuissante barrière à leur noble ambition; les poètes s'emparaient de ces chaînes, de ces entraves, de ces menottes, de ces carcans odieux. Ils se paraient de ces débris, de ces bijoux de la servitude; et ce cordon flottant devenait entre leurs mains une barre de fer, contre laquelle ils devaient bientôt fracasser leurs crânes imprudents.

Nous assistons au dénouement de ce drame, de ce voyage entrepris en sens inverse, et que les plus expressifs des signes de notre admirable notation musicale, des caractères marquant le *crescendo* < , le *diminuendo, calando, perdendosi* > , peignent ingénieusement à l'œil. Voilà bien la lumière naissant de la fumée, le rayon de clarté s'éteignant dans les ténèbres. La musique triomphe, il est vrai; mais hélas! elle gémit d'assister aux funérailles de sa compagne.

— La musique triomphe! Osez-vous bien parler ainsi, quand on est obligé de la soutenir à grands frais de mise en scène; lorsque des fabricants privés d'imagination, docteurs

impuissants, algébristes eunuques, musiciens sans musique, nous donnent de l'harmonie à porter le diable en terre ; de l'harmonie à mener des robes de velours à la promenade, à l'église; de l'harmonie à faire danser les petits chiens ; trop intelligents, les caniches refuseraient de se mettre en cadence ; de l'harmonie enfin, dont le bruissement insipide, incommode, n'est supporté qu'à la faveur d'une exhibition des plus beaux décors, des costumes les plus brillants ?

— Oui, la musique triomphe ; l'art a pris son vol, signalé son pouvoir, et cela me suffit. Les objections que vous m'opposez sont parfaitement justes, et ne sauraient porter atteinte au mérite du corps anonyme, inconnu des musiciens français. Croyez qu'une vaillante et nombreuse armée, dès longtemps, à grands frais, exercée dans nos écoles nationales, serait prête à combattre, à vaincre, si des lois cruellement absurdes ne la forçaient à l'inaction, ne la retenaient dans un camp de réserve, pour aller quelque jour chanter.... en paradis. La France, deux fois républicaine ! forme des musiciens que le privilège féodal étrangle encore sans pitié. Les peintres, les sculpteurs nous montrent, chaque année, six mille productions de l'art français ; l'exposition annuelle de nos musiciens dramatiques doit se réduire à dix, à treize ouvrages grands ou petits. Nos lois, oui nos lois ! et la routine commandent que trente-huit millions de Français ne puissent faire entendre leurs compositions que sur deux théâtres lyriques ! Un troisième est promis, à la vérité ; mais on a soin de l'exiler *a remotis*, de le colloquer sur la route de Charenton. Déplorable folie !

Ces théâtres privilégiés ont des fournisseurs privilégiés, inféodés, incrustés à l'établissement ; et ces fabricants peuvent *seuls !* SEULS ! ! prétendre aux honneurs de l'Institut. Les uns ont fait, ne font plus, mais ils empêchent de faire. Eunuques de naissance, d'autres ont débuté vingt fois sans faire rien qui vaille. Tant qu'une divinité protectrice filera des jours d'or et de soie à ces deux ou quatre heureux du siècle, les Français, bon gré, mal gré, seront légalement contraints

de s'abreuver, de se repaître de cette musique officielle. Qu'en dites-vous ? la France musicale n'est-elle pas dignement représentée ? Applaudissez, claqueurs et journalistes complaisants ! c'est bien chié chanté.

Peut-être qu'un Virgile, un Cicéron sauvage,
Est chantre de paroisse, ou juge de village ?

— Eh sans doute ! non pas un, mais cinq cents ! Que les musiciens obtiennent un petit fragment de cette liberté prodiguée à nos peintres, et les captifs, armés de toutes pièces, vont s'échapper de leur prison, et paraître fièrement sur le front de bataille. Tous offriront les garanties les plus solennelles : ils n'auront rien produit encore, on ne saurait les accuser d'avoir fait toujours mal. »

Mais revenons aux prouesses du moyen âge.

L'histoire fixe précisément l'époque où nos prédécesseurs ont trouvé l'harmonie. Si les Grecs et les Romains avaient connu cette science, croyez qu'à défaut de monuments, la tradition seule aurait suffi pour épargner aux modernes le soin de l'inventer.

L'orgue a fait découvrir le mystère de l'harmonie, et l'artiste qui perfectionna le clavecin a fait construire le pompeux et brillant édifice de notre orchestre. L'union de deux sons, de trois sons, que deux mains dirigées par une seule pensée firent vibrer à l'oreille, produisit une sensation tellement incisive et pleine de séduction, que le nouveau né parut un chef-d'œuvre de la nature, un modèle de grace et de beauté. Ce nouveau né, cet accord délicieux, devint bientôt un monstre déchirant et difforme lorsqu'on voulut le montrer en compagnie de ses semblables. Cette famille hideusement sonore n'en fut pas moins admirée, applaudie ; tant le cœur paternel enserre de tendresse aveugle et sourde !

Les premiers essais de nos harmonistes en herbe, de nos professeurs en déchant, nous feraient dresser les cheveux à la tête. Ces maîtres primitifs se plaisaient à former des suites de quintes, de quartes en mouvement direct, présentées dans

une complète nudité. Nos législateurs proscrivent aujourd'hui, sous peine de la hart, cette manière de procéder. Ceux de l'ancien temps lançaient l'anathème contre les accords suaves et riches qui nous font pamer de plaisir. La quarte augmentée, mise en crédit par Monteverde, Christophe Colomb de la musique, cette quarte, base illustre de la tonalité nouvelle (1608) ; ce trésor de l'harmonie expressive, colorée et foudroyante dans ses effets dramatiques ; ce triton précieux qui nous charme lorsque deux voix le tiennent longuement pour amener l'accord parfait, dans une cadence finale ; cette quarte enfin, pour nous ravissante, était accablée de malédictions par les maîtres du moyen âge. Dans leur sainte fureur, ils l'appelaient *diabolus in musicâ :* l'abomination de la désolation. Cela suffit pour me prouver qu'ils n'avaient jamais ouï chanter les anges.

Les musiciens se sont unis pour travailler au grand œuvre de la civilisation de l'oreille. Notre musique n'était d'abord qu'un plain-chant déguisé ; le plain-chant n'ose se montrer aujourd'hui sans emprunter les formes de la musique ; tant nous avons abattu, scié, fauché d'arbres, de ronces, de lianes dans cette forêt vierge, que plusieurs regardaient comme un bois sacré. Le vagon de l'harmonie court, vole maintenant aux lieux où Francon et Gafforio se trainaient à quatre pattes. Cavalli, Carissimi, Cambert, Lulli, Campra, Rameau, reculeraient d'horreur et d'épouvante à l'aspect d'une partition de Beethoven, de Weber, de Rossini (1) ; et Monteverde, le trouveur, s'applaudirait de sa conquête. La liberté déjà brillamment proclamée par Gluck et Mozart ne nous suffisait plus ; il nous a fallu recourir à la licence, afin d'obtenir cet ensemble colossal, gigantesque de voix et d'orchestre, qui

S'élance, tourbillonne,
Étend son vol, éclate et tonne,

---

(1) Au mois de janvier 1826, le comité des Concerts du Conservatoire, avant de livrer la *Symphonie pastorale* de Beethoven à l'admiration de ses fidèles, soumit ce chef-d'œuvre romantique à l'examen de Cherubini,

comme l'héroïque, la victorieuse symphonie de Beethoven ou *la Calunnia* de Rossini.

La musique à point contre point de Lulli, de Rameau, cette mélodie exigeante, qui réclamait un accord pour chacune de ses notes, était massive, opaque et lourde, quoiqu'elle fût armée à la légère avec son quatuor d'archets, qu'un troupeau de hautbois doublaient à l'unisson. Lorsque madame faisait un pas, toute la toilette de madame levait le pied. Vous voyez ce que ces évolutions d'une infinité de violes de tout calibre, lancées dans le sillon que traçait une voix légère, devaient offrir de fatigant et de disgracieux. C'était le forçat cabriolant avec ses fers et son boulet aux pieds.

— Que faites-vous donc aujourd'hui de tous ces instruments, qui, par leur nature, sont destinés à procéder gravement, à battre aux champs lorsque les violons s'élancent au galop? que faites-vous de cette majestueuse et pesante phalange macédonienne? — Cette phalange? nous l'écrasons, nous la foulons aux pieds de notre cavalerie indomptée et rapide. Les cris de rage de ces opprimés effaroucheront peut-être une oreille délicate; mais aussi quel plaisir n'éprouvera-t-elle pas, lorsque après une suite d'acerbes dissonances, des accords pleinement agréables viendront la consoler, la charmer et la réjouir? Une tortue rampant sur l'arène eut fait verser le char d'Alexandre ou d'Achille; un taureau, nous barrant ainsi le chemin, serait à l'instant coupé, taillé par notre locomotive, sans qu'elle en éprouvât le moindre temps d'arrêt.

Notre musique s'est jadis mise en route à pied; Cambert l'a placée dans un coche; elle fend aujourd'hui l'air sur un vagon.

Partie sur les rails que le vieux langage français lui prêtait,

---

puriste de l'ancienne école et le dernier de ses Romains. — Maître, que dites-vous de cette musique? — Je dis.... je dis qu'elle m'accoutumerait aisément à me passer de tabac. Elle m'agace les nerfs à tel point, que depuis une semaine je n'ai cessé d'éternuer en la lisant. »

notre poésie a d'abord filé victorieusement comme les vagons qui l'enlevaient; Corneille, Molière et Racine l'ont mise dans un coche; elle est aujourd'hui condamnée à se traîner ventre à terre comme le chat éreinté de Jocrisse.

Nos poètes de l'ancien temps chantaient à pleine embouchure, vocalisaient à beau plaisir de gorge, avec accompagnement de l'orchestre des Muses.

Nos poètes contemporains sont revenus au plain-chant; heureux s'ils peuvent rencontrer encore un reptile beuglant, virtuose banni des paroisses, qui veuille bien unir son ramage à leur psalmodie!

FIN.

TABLE.

ERRATA.

Pages 379 et 384, lisez *Bacot de Grandval*, au lieu de *Bacot de Grandval*.

Paris. — Typographie de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.

Blaze, François Henri Joseph,
called Castil-Blaze
Molière musicien

ML
80
M6B5

893077
Blaze, Francois Henri Joseph,
called Castil-Blaze
Moliere musicien



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 28 02 05 002 6